

Libreria Italiana
BIBLIOTECA
SACCO STORICO-CRITICO

ESTRATTO ALFA BIBLIOTECA

INDIANA — EGIZIANA — GRECA

COLLEZIONE ITALIANA

1093561 31112



A. VASSALLO



2585

SAGGIO STORICO-CRITICO

INTORNO ALLA MUSICA

INDIANA — EGIZIANA — GRECA

E

PRINCIPALMENTE ITALIANA

PER

GIOVANNI FROJO

Volume Unico



CATANZARO*

TIPOGRAFIA DELL' ORFANOTROFIO

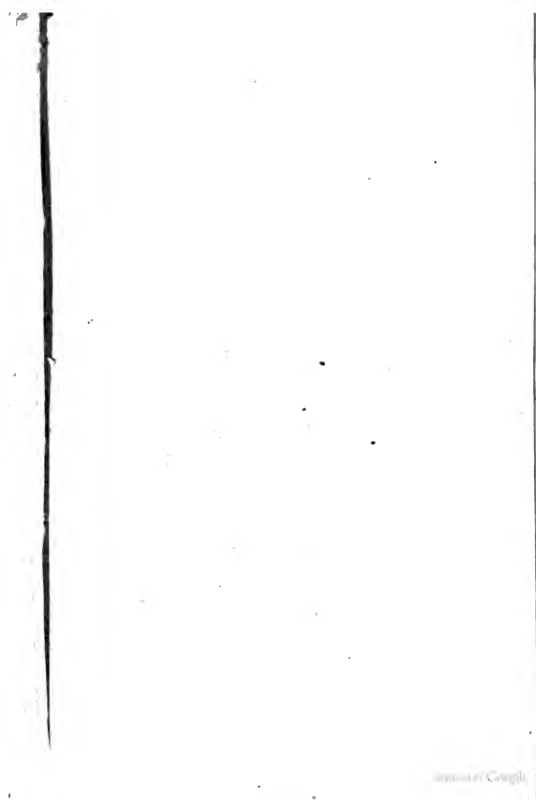
1873



La proprietà letteraria di quest'opera appartiene all'autore : egli intende perciò valersene in tutta la estensione che la legge gli concede, riserbandosi ogni diritto per agire contro chiunque ne smerciasse edizioni illecite e contraffatte.

ALLA GIOVENTÙ ITALIANA
DELL' ARTE MUSICALE
GRANDEMENTE BENEMERITA
L'AUTORE
QUESTO LIBRO
DEDICA E CONSACRA
SPERANDO
CHE POSSA RIUSCIRE AD ESSA
UTILE E CARO

=



PREFAZIONE



L'italia , il paese eminentemente musicale , la terra classica dell'armonia, la madre dei più grandi maestri ed artisti del suono , del canto , della melodia , ha pochissimi libri che parlino della storia della musica al popolo. Con ciò non mi presumo dare questo lavoro come un' opera di perfetta originalità e di eletta e profonda dottrina da renderla necessaria ed utile ai dotti e provetti nella scienza e nell' arte musicale. Ho scritto semplicemente, per quanto le mie deboli forze mi permisero, a vantaggio di quei giovani amatori di musica che non hanno o tempo o voglia di consacrarsi a lunghi e faticosi studii per avere qualche nozione facile e generica, vera e sicura della storia dell' arte; a un tempo, il presente lavoro, somministra ciò che è maggiormente necessario a sapersi intorno alla vita , alle opere ed al merito dei più celebri maestri compositori antichi e moderni. Il tutto sempre in forma sintetica.

Per la parte storica mi son servito delle opere di Martini (Bologna 1757), di Burney (Londra 1776), di Stafford (Londra 1776), di Majer (Pa-

dora 1821), di Orloff (Parigi 1822) di Jones (Londra 1819), e finalmente di Predari Torino 1858).

Per la parte critica-biografica mi sono giovato principalmente dei dizionarii di Choron e Fayolle (Parigi 1810), di Fétis (Parigi 1827), di Bertini (Palermo 1814), di Gianelli (Venezia 1822), di Predari (Torino 1858), e di altre monografie.

La storia è la maestra delle nazioni culte, ed una delle maggiori e più difficili intraprese dell'ingegno umano si è lo scrivere quella della musica, la quale deve abbracciare tante parti svariate, e richiede il corredo di tanti lumi.

Lo scrittore che vorrebbe assumere questo impegno, oltre alla cognizione delle lingue dotte, della storia sacra e profana, ed oltre all'aver dovuto leggere tutti i principali scrittori, dovrebbe porre come pietra fondamentale del suo edificio la nozione più estesa dell'arte e di tutte le diverse parti che la compongono; cioè la scienza dei suoni e delle proporzioni, la ragione dei suoi principii filosofici, o per dir meglio delle fonti dell'espressione, la melodia, l'armonia, il ritmo, il canto, e finalmente la pratica degli strumenti.

Cosa sommamente difficile è istruirsi in tutte queste parti svariate, perciò la musica non ha avuto ancora uno storico propriamente detto non solo in Italia, ma anche in Francia ed in Germania.

Lettori, ciò esposto, passo a dirvi che il presente lavoro non è mica una storia universale, ma bensì un saggio storico-critico intorno alla musica Indiana, Egiziana, Greca e principalmente Italiana, ed ho stimato opportuno dividerlo in quattro parti.

Nella prima parte ho voluto premettere alcuni cenni sulla musica Indiana ed Egiziana; la parte seconda comprende la musica Greca, da cui è derivata direttamente la nostra; le altre due parti l'ho consacrate alla musica Italiana.

Il mio scopo principale è stato quello di spiegarmi in modo da venire facilmente inteso da tutti; che è l'unico fine, per cui Iddio ci ha concesso il dono della favella. Un volume che riesca a mettere qualche stilla di buon senso e di giusto criterio nel cervello, anche di quelli che, senza aver studiato ex professo la musica vorrebbero giudicare di essa e rendere ragione a se stessi delle proprie impressioni, frutterà se non altro il vantaggio prezioso di procacciare ai nostri teatri uditori che sappiano con giustizia e senno giudicare del merito delle opere e degli artisti.

Lettori, mi auguro intanto che vogliate accogliere favorevolmente questo mio saggio storico-critico che gli studii, il mio sentire, la mia povera mente mi han suggerito scrivere, e pregovi caldamente di non giudicarlo con molta severità.

PARTE PRIMA



CAPITOLO 1.º

Musica Indiana — Strumenti più in uso presso gl'Indiani — Stato presente della Musica nell' India.

Il lettore è pregato a leggere attentamente tutte le annotazioni

L' Asia non solo è la più vasta e più famosa delle tre parti del vecchio mondo; ma ancora vuole in certa guisa essere reputata come la più antica, e forse anche come la prima che al cenno dell'Onnipotente sia uscita dalla primiera confusione degli elementi. La natura c' induce a credere, che nel fortunato clima dell' Asia, sotto un cielo il più puro, sopra una terra la più feconda, abbia avuto origine la schiatta umana. Alla natura è pur conforme la rivelazione, la quale c' insegna che nell' Asia appunto venne creato il primo uomo, e che in essa fu altresì rinnovato il genere umano dopo il diluvio universale. Perciò l' Asia si dee riputare come la culla non solo della stirpe umana, ma delle arti ancora, e delle discipline morali e filosofiche. L' India, si vuole, che sia un paese in cui le scienze e le

lettere si coltivassero fin dai più remoti tempi in particolar modo.

Bailly è di parere che gl' Indiani 3101 anni prima di Cristo conoscessero l'astronomia; però questo calcolo mal si accorda con l'opinione che si ha sull'età del mondo. Questo paese, detto presentemente Indostan, fu uno dei priini abitati dai figli di Noè, ed il popolo che si stabilì fu famoso per la sua coltura nelle scienze. Ma mettendo da parte la loro antichità ed i loro progressi nelle scienze, dirò qualche cosa della loro dottrina musicale.

Gl' Indiani credono che la musica sia stata inventata da Brahma, e che suo figlio Nareda fosse l'inventore del *vina*, strumento antichissimo degl' Indiani. Fra i mortali ispirati, il primo musico, dicono essi, fu il saggio Brérat, inventore dei *natacs* o *drammi*, frammisti di canti e danze, ed autore di un sistema che porta il suo nome. — Nell' antica musica degl' Indiani vi erano quattro principali *matas* o *sistemi*, e ciascun regno avea un genere di melodia quasi tutto suo proprio, diversi nomi pei modi, e diversa maniera di classificazione. Il loro sistema musicale si conserva nei libri sacri di difficile interpretazione.

Gl' Indiani hanno trentasei melodie di un ge-

nere particolare, dette *raugs* o *ragas* e *raugines* o *ragines*. Intorno alla loro origine esistono parecchie tradizioni popolari. William Ouseley in proposito dice: « Di queste sei *raugs*, cinque debbono la loro origine al Dio Mahadeo, che le trasse di suo capo, la sesta fu composta da Parbutteo, sua moglie, e le trenta *raugines* furono inventate da Brihmha ».

Queste melodie di origine celeste debbono avere anche un potere particolare. Difficile molto è lo scrivere la musica dei *raugs* o *raugines*, e la ragione è che il nostro sistema non offre nessun segno che possa esprimere la piccolezza dei loro intervalli. La misura spesso è irregolare, e le modulazioni sono frequenti, e si potrebbero dire barbare. La potenza della musica di Orfeo o di Timoteo, per quanto grande sia stata, non si può affatto paragonare a quella di due o tre *ragas*. — Al tempo dell'Imperatore Akbar vivea un esimio cantante a nome Mia-Tonsine, il quale cantò in pieno mezzogiorno uno di questi *ragas*, ed il potere della sua musica fu tale, che sparve il sole e subentrò una oscurità fino a dove giungeva la sua voce. Un altro di questi *ragas*, avea la singolare facoltà di consumare colui che lo cantava. Si dice che l'Imperatore Akbar ordinasse ad uno di questi

musicisti, detti Naik-Gopol, di cantarlo stando immerso fino al collo nel fiume Jumna. L'infelice avendo dentro il fiume cominciato a cantare queste note magiche, si svilupparono dal suo corpo tante fiamme, che lo ridussero in cenere. Il potere di un terzo *ragas*, era di produrre immediatamente la pioggia. La tradizione narra che una giovinetta, un giorno esercitando la sua voce nel cantare il terzo *ragas*, detto *Maid mular raug*, fece comparire nuvole, poi una pioggia dolce e rinfrescante. Non è d'uopo assicurare i lettori che nessun viaggiatore nell'attualità incontra cantanti di tale straordinaria potenza.

Ciò che si è detto fin qui appartiene all'antica musica degl'Indiani; in quanto a quella che hanno oggidì, se ne può parlare con maggior certezza.

Sir William Ouseley dice che questa è di genere *diatonico*. « La maggior parte dei cantanti degl'Indiani hanno la schietta semplicità delle melodie Scozzesi o Irlandesi. In alcune *arie* si trova pure una specie di originalità selvaggia ma assai piacevole. L'armonia pare non sia stata conosciuta dagl'Indiani.

Io non ne trovai traccia di sorta alcuna nei trattati manoscritti da me percorsi fin qui, e i nostri celebri orientalisti non ne parlano affatto ».

Sir William Jones si esprime in questi termini sulla musica degl' Indiani:

« Il sistema degl' Indiani io credo fosse formato su principii più veri di quelli del nostro. La naturale espressione delle forti passioni è il principale scopo dei compositori di questo paese. La melodia, in verità, è spesso sacrificata a questo scopo; però alcune delle loro arie sono piacevoli anche agli Europei ».

Ammettendo esagerati gli elogi di Sir Jones, non bisogna però negare che la maggior parte dei canti degl' Indiani sono veramente belli. Il D. Crotch ne inserì parecchi in una sua opera intitolata: *Specimen of various styles of music* (*Saggio di varii generi di musica*). Fra queste arie ve ne ha di quelle pregevoli per la loro forma originale, ed altre per un' espressione di dolcezza piacevolissima. — Da tutto ciò risulta chiaro che la musica è coltivata generalmente dagl' Indiani; e secondo Sir John Molcolm quasi la maggior parte dei paesi centrali dell' India si compongono di uomini e donne delle tribù di Nuk o di Bamalli, specie di zingari erranti che esercitano la professione di menestrelli; la loro musica e le loro canzoni formano il principale divertimento dei paesani, e siccome si vantano d' avere origine divina, esercitano grande influenza sul popolo.

.Gl' Indiani hanno una scala composta di sette note come la nostra, le quali ripetute nella loro *ast' haus*, o *scala generale*, formano una serie di venti note naturali. I sette tuoni che compongono la scala si esprimono con abbreviazioni, cioè *sa, ra, ga, ma, pa, da, na*, o *fa, ri, ga, ma, pa, sha, ni*; e quando non si fa uso di abbreviazioni, si scrive: *kauredge, rekhub, gund-haur, mud, punchum, dhawoth, neekhaudh*.

Sempre che si scrive musica si fa uso delle lettere iniziali di questi vocaboli, eccettuato il primo. In vece dell'iniziale del primo vocabolo, cioè del più grave (*kauredge*), si fa uso del vocabolo *sur* o *swara*, che significa la *nota* od il *suono*, designandola così come la base delle altre, secondo l'uffizio necessario che fa nella scala musicale.

Sir William Jones soggiunge: « Nel sistema di scrittura musicale del *vina*, il nome di ciascuna consonante indiana contenendo di sua natura la vocale breve *a*, vi sono cinque suoni che si esprimono con semplici consonanti, e i due altri con vocali brevi continuate nei loro nomi. Sostituendo vocali lunghe alle brevi, il valore di ciascuna nota diventa doppio; allorchè si vuole ancor prolungare si fa uso di altri segni. — Le ottave inferiori o superiori delle scale, la

legatura delle note, l'accelerazione del movimento, la finitezza di esecuzione ed il metodo per suonare lo strumento, tutto questo s'indica con piccoli cerchi, linee curve o rette, orizzontali o perpendicolari situate in diversi modi. Il termine del canto s'indica col fiore di una pianta chiamata *loto*, ma la misura e il ritmo si esprimono con la prosodia dei versi e con la durata comparativa di ciascuna sillaba, con ciascuna nota o gruppo di note che vi corrisponde. Se ben comprendo i musici Indiani, dirò che essi conoscevano non solo il genere *cromatico*, ma anche l'*enarmonico* ».

La scala regolare degl'Indiani corrisponde quasi al nostro modo maggiore di *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*. Allorchè le stesse sillabe sono applicate a note che compongono il nostro modo minore, s'indicano con epiteli che esprimono il cangiamento di modo.

Gli Indiani ammettono nella loro ottava ventidue quarti e terzi di tuoni. Numerosissimi sono i loro modi; dicono che al tempo di Crishna ne avevano seimila.

Soma, uno dei loro autori di musica, conta novecento sessanta diversità possibili nella scala musicale, fra le quali egli scelse ventitre modi primitivi come i soli praticabili.

Paterson , nella sua *Notizia sulla scala musicale degl' Indiani (Gamas or musical scale of the Hindoos)* , è d'opinione che gli antichi Indiani non avessero che trentasei molodie, cioè sei *ragas*, e trenta *ragines*, che erano applicate a ciascuna stagione dell'anno, ed a ciascun' ora del giorno e della notte. Anticamente queste melodie erano senza dubbio applicate anche al culto dei diversi Dei. Anche oggi quel musico che cantasse in una data stagione il *ragas* fatto per una altra, sarebbe tacciato d'ignoranza.

Gli strumenti musicali usati dagl' Indiani sono destinati o alla religione od ai divertimenti. I più semplici strumenti dei quali fanno uso i Bramini nei loro templi, sono il *song* ed il *gautha*. Il primo altro non è che un buccino, in cui egli- no soffiano con tutta forza per convocare il popolo, e l'altro, che serve al medesimo oggetto, è un campanello di bronzo ornato di una testa con due ale, che i Bramini fanno risuonare sera e mattina nella prima corte del tempio prima d'incominciare le cerimonie religiose. Anche il *konser* portato dai detti sacerdoti è uno strumento rotondo semplicissimo di rame , destinato al medesimo uso ; alcune volte è arricchito di piccoli ornati inverniciati.

Il Bramino esce dal tempio, tiene sospeso ad

una corda lo strumento, su cui batte con un bastone ora velocemente, ed ora con lentezza, e con questo monotono suono che assorda continuamente nei giorni festivi chiama gl' Indiani alle loro devozioni.

— Uno strumento di origine indiana è suonato soltanto nei paesi abitati dagli antichi Indiani si è il *bin*. È questo un istrumento composto di due zucche d'ineguale grossezza, secche e troncate di un quarto della loro mole; esse sono congiunte con un lungo tubo di legno, su cui sono tese più corde di filo ingommate, fuorchè due, che sono di acciaio; le due zucche sono unite al tubo che vi porta i suoni con altri pezzi di legno similmente incavati. Nel rimanente lo strumento si accorda come i nostri a corde.

Il Bramino che suonava il *bin* aveva le unghie lunghe e forti, con le quali teneva ferme le corde al basso, mentre con l'altra mano le toccava in alto, e qualche volta le percuoteva con un piccolo bastone. Solvyns assicura che i suoni di questo strumento sono molto dolci e armoniosi, specialmente nei tuoni alti, sicchè il suonatore avrebbe dilettrato moltissimo anche in un concerto europeo.

— Il *pennak* non è molto dissimile dal *bin*,

essendo composto anch'esso di due zucche unite insieme con una barra di ferro; una di queste è molto più grossa, e per conseguenza più aperta dell'altra: la piccola sta al basso, e la più grossa in alto: invece di corde questo strumento ha un filo di ferro fortemente teso, sopra cui si passa un archetto per trarne i suoni, battendo e fregando nello stesso tempo un'altra parte con un piccolo bastone.

— Il *tumburà* è uno strumento magnifico carico di dorature, di pitture e di molti altri preziosi ornamenti: esso è un oggetto di lusso, ed i ricchi Indiani lo tengono esposto agli occhi dei forestieri nel miglior loro appartamento, siccome una delle loro più belle suppellettili, ed ha quasi la forma d'un *mandolino*. La somma cura degl'Indiani nell'ornare questo strumento potrebbe far credere ch'essi ne cavino deliziosissimi suoni; ma pur non è così. Essi se ne stanno delle ore intere nella medesima positura, seduti sopra un tappeto, od un pezzo di tela bianca cantando un'*aria* monotona, e pizzicando di tempo in tempo una delle quattro corde del detto strumento: in ciò consiste l'uso ch'essi ne fanno e tutto il diletto che ne traggono.

— Il *sarindà* è uno strumento che appartiene quasi esclusivamente al popolo, i suoni che col-

l'archetto si cavano da alcune corde di cotone sono conformi alla semplicità dello strumento, che viene fabbricato e suonato a capriccio da rozze persone, ignoranti affatto di musica.

— L'*omerti* fu certamente inventato dagli Indiani, poichè il corpo di questo strumento è fatto di noce di cocco tagliata per un terzo, e coperta dalla parte superiore di una pelle finissima. A questa specie di *timballo* si attacca un manico di legno, e vi si tengono da una estremità all'altra alcune corde. I suoni dell'*omerti* hanno qualche somiglianza con quelli del *sarindà*, ma sono più dolci; in vero fa stupore l'udir uscire da una noce di cocco suoni sì soavi.

— L'*urni* consiste in una noce di cocco aperta, cui sta attaccato un bastone di bambù con una sola corda, che si suona con un archetto carioo d'ornamenti. Esso è in uso generalmente in tutte le parti dell'India e principalmente nelle coste del Coromandel: nelle grandi città però, come a Calcutta, Madras, e Bombay, questo strumento è suonato soltanto dalle persone della più infima classe.

— Francis Fowke, in una lettera a Sir William Jones, dà la descrizione di uno strumento indiano detto il *been* (il *vina* già mentovato), rassomigliante alla *chitarra* spagnuola. Il genere di

musica particolare a questo strumento è molto difficile. « Questa musica pareva consistesse in un certo numero di passi staccati, alcuni dei quali sono regolari nel loro andamento ascendente e discendente. Le *arie*, quasi sempre di un carattere dolce, sono originali e piacevoli. Le corde a vuoto si suonano di quando in quando onde preparare l'orecchio ad un cambiamento di modulazione, ma l'uditore è sempre mal soddisfatto nella sua aspettazione.

— La *syringas*, che rassomiglia al *violino* europeo, è un altro strumento che usano gl'Indiani. Le sue corde sono di budello, il numero è di quattro e qualche volta di cinque accordate in quarte. Si suonano con un arco e sono fisse al manico dell'istrumento come quelle del nostro *violino*.

Diversi sono gli strumenti da percussione in uso presso gl'Indiani, ma pochi meritano di essere ricordati.

— L' *hawk* è un enorme *tamburo*, che non si può suonare senza la permissione del *semindar* (del distretto), il quale non l'accorda se non in certe feste, e mediante il pagamento di una determinata somma. Un'altra specie di *tamburo*, ma più piccolo del precedente è il d' *hula*: si batte con la mano sulla pelle superiore, e sul-

l' inferiore con una bacchetta, e rende un suono muto, che serve di accompagnamento in ogni genere di musica.

— Il *thobla* è composto di due *tamburi*, l' uno di terra e l' altro di legno, ed ambidue sono coperti di pelle, su cui il suonatore batte con le sue dita. Ciascuno di essi dà suoni diversi, la mescolanza dei quali produce una musica passabile.

— Il *tyhora* è parimenti composto di due *tamburi*, l' uno più grande dell' altro: il suonatore ordinariamente se ne sta seduto in terra, ma nelle cerimonie pubbliche questo strumento viene portato dai cammelli, che fanno parte del corteo. Quantunque il *tyhora* sia d' invenzione indiana, pure è suonato specialmente dai Musulmani.

— Il *domp* è pure un gran *tamburo* di forma ottagonale, su cui si batte solamente con la mano dritta: questo strumento è comune soltanto in alcune parti dell' India; siccome lo è pure il *dju-go*, il cui suono ha qualche cosa di particolare: esso è un certo ronzio prodotto dal fregamento che vien fatto mercè un bottone di cordicina posto nell' estremità di una lunga bacchetta, sopra una pelle tesa su di un cilindro di terra cotta. Questo cilindro è composto di due parti che si

uniscono, ciascuna delle quali è coperta di una pelle che si può restringere od allentare a piacere mediante una corda che circonda lo strumento. Il suonatore mentre con una mano frega la sua lunga baccchetta su di una pelle, batte al disopra con l'altra.

— Fra gli strumenti a fiato il *ramsinga* è il più notevole. Esso è una gran *tromba*, la quale consiste in quattro tubi di metallo sottilissimo, che entrano l'uno nell'altro, e che sono ordinariamente coperti da una bella vernice rossa: è necessario però che chi lo suona abbia un petto fortissimo onde poterne trarre una varietà di suoni che riescono assai piacevoli quando vengono da lontano.

— Il *baunk* sì per la forma come per il suono può essere paragonato alla nostra *trombetta*: esso è dipinto di rosso come il *ramsinga*. Il *surna* è simile alla nostra *chiarina*, ma gl' Indiani lo suonano assai male, e ne traggono soltanto spiacevolissime strida. Il *bansy* somiglia perfettamente al nostro *flauto a becco*; ma gl' Indiani lo suonano diversamente, poichè invece di porlo fra le labbra per soffiarvi dentro, essi lo mettono al naso,

— Il *tabri* non è altro che la *cornamusa* dei nostri pastori. Questo strumento è fatto d'un

frutto secco votato al di dentro per farvi entrar tre tubi di bambù, uno in alto e due al basso: questi ultimi hanno molti buchi come le nostre *chiarine*: il suonatore soffia nel buco superiore e ne modifica i suoni con molta espressione turando uno o più buchi dei tubi inferiori. Questo strumento è comunissimo sulla costa di Coromandel.

Presentemente la musica in uso in diverse parti dell'India sottomesse all'Inghilterra non differisce da quella che si coltiva in Europa. Calcutta specialmente fu visitata da distinti cantanti ed ottimi strumentisti. L'orchestra del teatro di questa città alcuni anni fa era composta di parecchi *violini*, di un *contrabbasso*, di due *violoncelli*, due *fagotti*, due *flauti*, due *clarinetti*, due *corni*, due *trombe*, e *timballi*.

I più distinti cantanti erano: Wilson, Bianchi e Lacy, e le signore Cooke, Kelly e Williams; Delmar, faceva da Direttore. Molti concerti continuamente si danno da valenti artisti ed il prezzo dei biglietti di entrata è stato di sedici *rupie*; anzi piuttosto di più che di meno. So che diversi Europei esercitano la loro professione e l'onorario delle lezioni varia da otto a sedici *rupie*.

Con ciò chiaro si vede che gl' Indiani a pre-

ferenza degli altri popoli molto gustino la nostra musica, e senza alcun dubbio par che vogliano ammaestrarsi. Non crediate però che gl' Indiani tutti indistintamente volessero abbracciare la nostra musica e quindi mettessero da parte i famosi loro *ragas*.

CAPITOLO II.^o

Musica Egiziana - Strumenti principali degli Egiziani

La Musica forma quasi uno dei bisogni istintivi dell' uomo, poichè fin dai primi tempi della umanità troviamo che questo bisogno erasi manifestato, e chi si prenda la pena di leggere l'unica storia che ci sia rimasta dei primi tempi del mondo, vedrà che Iubal, uno dei primi figli di Lamech, fu il primo che trattasse la *cetra*, ed altro gradevole istrumento (1) Col progredire dei tempi i filosofi Greci trassero molta utilità da quest' arte, stimandola atta ad accendere gli animi al bello ed al buono, come vedremo, talchè Platone lasciò scritto che dove non è coro (allegria) non vi è educazione (2); altrove lasciava scritto non potersi chiamare filosofo chi

(1) Gen. IV. 21.

(2) Platone — delle leggi, lib. 11, in principio.

non è dotto nella musica (1). Sembra che l'Egitto fosse molto innanzi nella coltura della musica fin dagli antichissimi tempi, poichè lo stesso filosofo biasimando quei governi che non promuovono la musica, tributa lodi all'Egitto perchè non allontanavasi dai riconosciuti e prescelti modelli della melodia.

Quasi tutti i popoli ascrivono l'invenzione delle arti e delle scienze ai loro primi dominatori; ciò fanno anche gli Egizii, coll'attribuire tutte le loro arti ai primi loro legislatori: ad Osiride, ad Iside, a Mercurio o Ermete ecc.

Lo storico Ebreo Filone e Clemente Alessandrino asseriscono che Mosè imparò dagli Egizii l'aritmetica, la geometria e la musica. Lo stesso Pitagora deve ai sacerdoti Egiziani la maggior parte delle sue dottrine, e particolarmente quella della musica. Si può quindi conghietturare che almeno le prime e più semplici idee dell'armonia, o la dimensione dei suoni e le leggi dei loro rapporti fossero parimenti invenzione di questo popolo. Però alcuni autori pretendono che la divisione dell'ottava in dodici semituoni fosse già nota nella Cina molto tempo prima di Pitagora e di Mercurio, e persino prima dell'e-

(1) Lib. 11 e 111 della Repubblica.

sistenza dei sacerdoti Egiziani. — Però tale opinione non è da crederla come un dógma in quanto che l'èra Cinese è più favolosa dell'èra Egiziana. — Qualunque fosse stata in Egitto l'origine della musica, tutti gli scrittori affermano che era giunta ad un grado sublime, e tale ne era il grido, che i più famosi cantori, poeti e filosofi della Grecia, quali furono Melampo, Lino, Orfeo, Museo, Omero, Platone e molti altri si recarono colà a perfezionarvisi.

In Riguardo la parte tecnica della musica Egiziana nulla si può dire di preciso. Ciò che dice Roussier, non è altro che una conghiettura; se egli stabilisce un sistema musicale Egiziano paragonandolo persino al nostro, confessa poi di non voler garentire l'autenticità del medesimo. Il detto sistema Egiziano era fondato su ciò che vado a dirvi: trovavano loro una certa corrispondenza fra i suoni della loro scala e l'ordine dei pianeti, dei giorni della settimana e delle ore del giorno. Tale corrispondenza dei rapporti dei suoni fondavasi soltanto sulla somiglianza delle distanze che si osservano in questi oggetti. Tutto ciò prova come gli Egiziani fossero speciali amatori d'allegorie e di giuochi misteriosi; intanto questo è cagione di non poca oscurità. Gli Egiziani facevano uso della musica

solamente alle feste, alle cerimonie e processioni in onore degli Dei ed ai funerali; non conoscevano altre feste che quelle dedicate al culto divino. In quanto al canto, a causa del silenzio degli storici, non si può dir nulla di positivo; secondo Strabone, il canto degli antichi non era che un *discorso modulato*; il Villoteau scriveva che presso gli antichi, *cantare* era un dare l'inflessione alla voce secondo il senso che ciascuna parola dovea avere nel discorso (1).

Questa idea è troppo meschina se si considerino le lodi che i più grandi poeti davano al canto accompagnato dal suono della *cetra*. Abbenchè, secondo Strabone, non si usassero strumenti musicali nei tempi degli Egizii, nulladimeno sappiamo che non solo ne praticavano di varie specie, ma che la maggior parte dei medesimi era d' invenzione di questo popolo.

Non intendo qui parlare di tutti gli strumenti conosciuti e adoperati dagli Egiziani: solo dirò qualche cosa di quelli che probabilmente accompagnarono l' inno che Mosè compose dopo il passaggio del mar Rosso (2).

(1) Villoteau — Mémoires sur la musique de l'antique Egypte. Descript. de l' Egypte, Mém. tom. 1. pag. 357.

(2) Quantunque nell' Esodo non è fatta menzione

— Intanto parlerò in prima degli strumenti da percussione e quindi di quelli da corda. Lo strumento da percussione che più di tutti sia stato universalmente conosciuto dagli antichi, è il *tamburo* che i Greci chiamarono *timpano*. Questo era di due forme. La prima consiste in una pelle secca e tesa fortemente sopra l'orlo di un cerchio fatto di un'asse sottile, che nell'orlo opposto rimane aperto; istrumento che da noi viene chiamato *cembalo*. Ma però non è esattamente il *cymbalum* dei Latini e dei Greci, il quale era uno strumento concavo di metallo, che percosso, mandava suono strepitoso. I sonagli e certe girelline metalliche che si aggiungono presentemente ai *cembali* han fatto sì che siasi quasi riuniti in uno strumento medesimo l'effetto del *tympanum* e del *cymbalum* degli antichi, nello strumento usato oggidì. L'altra forma si compone di due pelli che si tendono, e chiudono nelle due estremità il vuoto di un cilindro profondo, ovvero di una figura panciuta come una

degli strumenti da flauto conosciuti in Egitto ai tempi Mosatici, ricavasi dai monumenti Egiziani che fin dagli antichissimi tempi conoscevano il flauto dritto e traverso, il doppio flauto, la tromba dritta e ricurva. (V. Rosellini Monum. dell' Egitto ecc. Par. II.)

botte; e questo è ciò che chiamasi propriamente *tamburo*, che fu adoperato dagli Egiziani, come strumento militare.

— Un altro strumento a percussione che anche il più delle volte trovasi in mano delle donne, è il *sistro*. È questo un istrumento di bronzo ricurvo in alto, traversato da tre o quattro verghette di metallo, in mezzo alle quali qualche volta vedonsi infilzate tre laminette metalliche rotonde per accrescere strepito; il manico ha in cima la testa della Dea Athyr. Questo istrumento agitandosi, dava un rumore acuto (1).

Riguardo gli strumenti da corda, la *lira* dagli Egiziani era molto usata e trovasi descritta sotto diverse forme. Ma l'istrumento loro prediletto era l'*arpa*, in essa è notabile la grande varietà del numero delle corde; vi erano *arpe* a tre corde, e progressivamente a tutti gli altri numeri fino a tredici, ed anche fino a ventidue. Questo istrumento era fatto di legno *mahogano* delle Indie Orientali, oppure del *Senegal*, legno che gli Egiziani acquistavano per mezzo del commercio. Nel Museo Egiziano di Firenze esistono due *arpe* portate dal Rosellini. La prima in forma di arco, era, come chiaramente si vede da quattro

(1) Rosellini Mon. Civ. Par. 11, to. 4, cap. 1, § 4.

chiavette, un *tetracordo*; l'altra era un *decacordo*, perchè il sostegno delle corde sta dritto ad angolo retto sul corpo armonico. Questa corrisponde allo strumento chiamato dagli antichi Ebrei *pandora a dieci corde*. Le corde erano di minugia di animale, detta dagli antichi, *nervi*; perciò i Greci la chiamavano *lira nervea*. —

È necessario farvi conoscere che presso gli Egiziani *lira* ed *arpa* era quasi lo stesso strumento, pochissima diversità vi era fra l'una e l'altra; su ciò non vi può essere alcun dubbio, perchè il cennato *tetracordo* o *arpa* non era altro che la *lira nervea* dei Greci (1).

Il corpo armonico di legno della *lira* od *arpa*,

(1) L'origine dell'arpa si perde nella più remota antichità. Con essa il re profeta accompagnava i cantici che innalzava all'Eterno, e calmava i furori dell'infelice Saulle. Questo istrumento dovette molto variare di forma, di grandezza ed anche nel numero delle sue corde; il certo è che l'arpa di Davide, il quale danzava suonando davanti all'arca, e quella de' Greci e de' Romani a sette corde dovevano essere molto più leggiere e di altra forma che non quelle pesanti usate posteriormente dai Bardi; le prime s'avvicinavano forse a quelle piccole arpe di Napoli, che ancora si vedono fra le mani di alcuni suonatori girovaghi, e che si portano appese al collo.

si abbelliva di molti ornamenti di pittura, d'intaglio, oppure si copriva di una pelle colorata. Le più belle *arpe* che si vedono nelle figure delle tombe, sono le due degli arpisti riportate dal Rosellini, una di undici corde, l'altra di tredici, magnificamente ornate.

— Un altro strumento a corda era in uso presso gli Egiziani, solito a suonarsi solo, o in accompagnamento con la *lira*, con l'*arpa*, e con altri strumenti; era questo strumento una specie di *liuto*, e rassomigliava alle nostre *chitarre* ed ai *mandolini*.

Maria e le altre donne Ebree, con questi strumenti accompagnavano il cantico di Mosè, col quale si celebrò il passaggio del mar Rosso, dopo che il popolo d'Israele fu giunto sulla sponda Aràbica.

— Riguardo al cantico composto da Mosè, bisogna francamente dire che detta composizione fu il prodotto di una ispirazione sublime e spontanea, con la quale Mosè volle manifestare la potenza di Dio, che liberò gli Ebrei dalla schiavitù Egiziana.

Questo cantico se non fu poesia per la forma, non si può negare che fu tale per il concetto. Grandezza, nobiltà di pensieri, franchezza di espressioni, figure ardite, erano le doti del cantico di Mosè.

— In quanto la musica, alcuni suppongono che Mosè applicasse a ciascun versetto una melodia nazionale, e quindi il popolo la ripeteva; altri ritengono che dopo che fu musicato s'imparò a memoria e da tutti insieme con Mosè fu cantato; e Maria e le altre donne ad ogni versetto, accompagnandosi con i loro strumenti, cantavano il ritornello: « *Cantate al Signore; giacchè egli si è sommamente magnificato; egli ha traboccato in mare il cavallo e il cavaliere.* ».

Questo, lettori, è tutto quel che si può dire intorno alla musica Egiziana (1).

(1) Il Savary nelle sue (*Lettres sur l'Egypte*) dice che gli Egiziani moderni sono molto appassionati per la musica, ed hanno anche delle donne improvvisatrici chiamate Alme, le quali cantano all'improvviso poesie accomodate alle feste ed alle cerimonie del paese. Il Càiro è stato ed è continuamente visitato da bravi artisti Italiani e Francesi, i quali han fatto gustare agli Egiziani la vera musica. Grazie alla civiltà, presentemente il Càiro ha un buon teatro e nella stagione teatrale si scritturano buoni cantanti nonchè distinti professori d'orchestra.

Il maestro Verdi scrisse espressamente l'opera Aida e l'esito ottenuto fu straordinario.

PARTE SECONDA



CAPITOLO III.º

Musica Greca

Fra le arti liberali la musica è quella che nella sua origine più si confonde con la mitologia. Diodoro Siculo racconta, che gli Dei assisterono alle nozze di Cadmo con Armonia; che Minerva vi apparve col *flauto*, Mercurio con la *lira*; che Elettra madre della sposa vi celebrò i misteri di Gibebe danzando al fragor dei *tamburi* e dei *timballi*; e che Apolline suonò la *lira* accompagnato dai *flauti*. Ma in questo, come in altri simili racconti, forse non altro si riscontra che la descrizione di qualche rappresentazione drammatica che per avventura eseguivasi dai sacerdoti in rimembranza delle suddette nozze. Da siffatti racconti non altro si può dedurre certamente che la musica fin dai più remoti secoli venne introdotta nella Grecia. Ma uscendo dal labirinto delle favole e seguendo la natura mi coopererò a rintracciare la vera origine di quest' arte, ed i progressi che ella andò nella Grecia facendo.

— Un chiarissimo scrittore dice che il suono

ha nell' universo tanta antichità, quanto ne ha il moto; la melodia, quanto gli uccelli; il canto, quanto gli uomini; la musica, quanto la società. Checchè siasi però dell' origine della musica e della sua introduzione nella Grecia, è fuor di dubbio, che fra le arti liberali nessuna fu al pari di essa tenuta in altissimo pregio dai Greci. E ciò anche nei remotissimi tempi. Nei poemi di Omero si legge che la musica formava il più soave divertimento degli eroi. E di fatto Achille nel IX dell' Iliade va col canto e col suono sollevando l' irato suo animo. — Femio nel I dell' Odissea col canto e col suono rallegra il convivio dei Proci. Plutarco dice che dai Pitagorici, e prima ancor di essi da Omero, fu tenuta in sommo pregio la musica, ed anzi nei più bei secoli della Grecia teneva il più alto luogo fra ogni liberale disciplina, sicchè veniva reputata come il più acconcio strumento per richiamare la gioventù nella religione, nel buon costume e nella sapienza. Platone in più luoghi del suo libro delle leggi inculca, che la prima istituzione dei giovanetti dev' essere la musica; prescrive l' esercizio di quest' arte divina anche ad ogni età e condizione. Tali precetti poi non debbensì considerare come propri soltanto di Platone, anche Ateneo afferma che gli Arcadi dalla lo-

ro più tenera età sino all'anno trentesimo esercitavansi indefessamente nella musica, non curandosi l'essere giudicati rozzi nelle altre discipline.

— Strabone e Plutarco similmente affermano che tutte le città della Grecia educavano nella musica i loro figliuoli sino dai più teneri anni. Senofonte scrive, *che da tutti i Greci, e massimamente da quelli che meglio educar vogliono i loro figliuoli, tostochè questi incominciano ad intendere ciò che si dice, si mandino ai precettori per apprendere la musica.*

Da ciò si può francamente conchiudere che la musica presso gli antichi Greci era tenuta come una parte essenzialissima nell'educazione.

— La musica era pure in pienissimo vigore appo l'austera e feroce Sparta, la quale addestrava i suoi figliuoli alla guerra con la musica; i loro movimenti guerreschi erano guidati col suono del flauto, e col canto d'inni marziali. La musica in vero riesce di molto eccitamento ed ajuto nei cimenti militari; scuote ed anima i guerrieri, e tranquillà il loro spirito tumultuante all'aspetto della morte.

— Polluce ed Ateneo raccontano che Demetrio Poliorcete nell'oppugnazione di Argo vedendo che i suoi soldati inutilmente si sforza-

vano di accostare alle mura assediate una macchina pesantissima da lui inventata, fè venire un valentissimo suonatore, il quale, dando fiato, a due immensi tubi nel medesimo tempo, ispirò tanto vigore ai soldati che spinsero agevolmente la macchina al luogo divisato. I filosofi Greci erano pressocchè tutti di avviso che la grande ed intera macchina dell'universo non fosse altro che una produzione dell'armonia, e che secondo le norme di essa si movessero gli astri, succedessero le stagioni e tutta la natura insomma fosse governata. Dalla detta credenza provenne probabilmente l'uso grandissimo che facevasi della musica nelle cerimonie religiose; imperciocchè, giusta Censorino ed Arnobio, gli antichi credevano che i canti ed i suoni rendessero benevoli anche i Numi reggitori della natura, e raddolcissero la collera e lo sdegno di essi. Plutarco afferma che gli antichi Greci rappresentavano le Deità con strumenti musicali in mano, non perchè credessero che gli Dei suonassero la *lira* o la *tibia*, ma perchè nessuna cosa reputavano più propria degli Dei quanto l'armonia.

La musica fu ridotta a qualche sistema ai tempi di Omero. E di fatto troviamo già dai commentatori applicato il vocabolo *nómoi*, leggi al can-

to ed al suono; anzi era di già in uso il *nomos*, o la legge della *cetra* e della *tibia*; ciò chiaramente ci addita essere state fin da quei tempi in vigore certe determinate norme non solo pel giusto accoppiamento del suono al canto, ma eziandio pel *mode*, con cui mercè il canto ed il suono eccitar si potesse questo o quell' altro affetto.

I Lacedemoni ed i Cretensi, facevano uso del canto e del suono per eccitare il coraggio e le grandi passioni, e gli Arcadi per frenare la crudeltà e la fiera. Omero nel terzo dell' *Odissea* dice che Agamennone dovendosi recare alla guerra di Troja aveva affidata la sua consorte Clitennestra alla custodia di un cantore, affinchè questi, soggiunge Ateneo, col cantare le lodi delle ben costumate femmine, eccitasse in lei l'amor del buono e dell'onesto, e dalla mente ogni malvagio pensiero le allontanasse. Che Egisto non potè giungere al suo perverso intendimento, se non dopo d'aver condotto quel cantore in una isola deserta, dove l'uccise e lo fece pascolo degli uccelli rapaci. Parimente lo stesso poeta nel primo dell' *Odissea* afferma che un cantore servì di presidio alla castità di Penelope contro le voglie impure dei Proci, e quindi soggiunge che i cantori di quei tempi erano dagli uomini molto venerati.

— In questa prima epoca dalla musica Greca ; il poeta , il compositore della musica , il cantante ed il suonatore erano sempre in una sola e medesima persona congiunti. I loro canti avevano per tema l'encomio e le imprese degli Dei e degli Eroi ; le cose della natura , ed i più memorabili avvenimenti della tradizione. Il canto era la parte principale della musica , il suono poi non serviva ad altro che ad aggiungere maggiore armonia al verso. Il canto altro non era che una specie di declamazione, e quasi *recitativo*.

Lo strumento accompagnava tal foggia di canto per sostenere non la modulazione della voce, ma il ritmo della cadenza. Tal musica perciò era semplicissima e molto lontana non solo dall'odierna , ma anche da quella che fu in vigore dopo le istituzioni delle Olimpiade.

La musica dei Greci nell' epoca, di cui si è fin qui parlato, doveva essere priva della vera melodia sì nel canto, che nel suono, e mancante pur doveva essere dell' armonia propriamente detta : poichè tutto consisteva nell'*unisono* e nel sistema dei due *tetracordi*. L'*eptacordo* conteneva le sette voci della musica, ma non poteva comprendere l'*ottava*, la più perfetta delle consonanze, la più semplice negli accordi e nei rapporti dopo l'*unisono*, e che ad un tempo abbraccia tut-

te le note del sistema perfetto, chiamate perciò dai Greci *diapason*.

CAPITOLO IV.º

Osservazioni sulla Musica Greca

Senza Dubbio la scrittura musicale moderna è superiore alla Greca non solo per la figurazione, ma anche per la facilità della lettura.

Le note dei Greci erano le ventiquattro lettere del loro alfabeto, intiere o mutilate, semplici, doppie od allungate; rivolte ora alla destra, ora alla sinistra, poste a rovescio, o stese orizzontalmente; senza annoverare i molti accenti gravi ed acuti. Tale invenzione si attribuisce a Terpandro. Quantunque le note originali non fossero che ventiquattro, pure dovendo esse servire alla varietà dei suoni o dei canti egualmente che dei modi, si venne con la multiplice loro modificazione a costruire un numero sì grande, ch'era d'uopo lo studio di molti anni per apprenderne l'uso. Burette, Rousseau e Duclos ne annoverano ben 1620.

Ma il signor Barthélémy considerando che nell'*epigono* ed in altre *cètere* le molteplici corde erano accoppiate all'*unisono*, e quindi non oltrepassavano un certo limitato numero di suoni,

istituisce un diverso calcolo da cui risultano 990 note ; 495 per le voci , ed altrettante per gli strumenti: numero tuttavia spaventoso.

Dai Greci non si conosceva la figurazione, essa non fu inventata che nel secolo XI, nel quale secolo, si vuole , abbia avuto origine il *contrappunto*. Non avendo gli antichi saputo inventare un modo di scrivere la musica, che rappresentasse all'occhio la successione dei suoni, come facciamo noi per mezzo delle righe, indicavano le repliche dei medesimi sì al grave che all'acuto , variando la posizione o figura delle lettere. Lo stesso facevano allorchè la modulazione passava da un modo all'altro: e se a tutto ciò aggiungasi, che la scala di ciascun istrumento era scritta con nuove differenti posizioni delle loro lettere, e che ognuno dei tre generi, *diatonico*, *cromatico* ed *enarmonico*, aveva il suo particolare alfabeto , formato di altre variate figure delle stesse lettere, non si durerà fatica a credere che il numero totale dei loro caratteri musicali arrivasse a 1620. Quello poi che non si arriva a comprendere si è , come potesse bastare agli antichi tutta la vita per acquistare la pratica di una lingua che un numero così eccessivo di *cifre* doveva rendere oscura al par dei *geroglifici* dell'Egitto.

— Non vi è forse quistione più ardua a sciogliersi, quanto quella che riguarda la teoria, od il sistema della musica Greca. Con molta fatica ed erudizione si sono in ciò adoprate molti uomini dottissimi, e fra questi lo Zarlino, Vincenzo Galilei, il Meibomio ed il Doni, ma poco giovarono le loro pratiche a trarre dalle tenebre la parte scientifica.

Per la qual cosa si può dire che la vera teoria della musica degli antichi giaccia tuttora ascosa nei più reconditi misteri. Voler rintracciare il sistema dei Greci, è proprio che il voler camminare a tentone con pericolo di precipitare ad ogni istante. La quistione intorno al sistema della musica Greca ci rimarrà sempre indecisa, finchè non si scopra qualche autentico monumento, in cui esso sistema sia esposto non con note sovrapposte a pochi versi, ma con una serie di molteplici caratteri che presentino all'occhio i ritmi, i tuoni e le diverse melodie. Finora non altro si è trovato che qualche trattato, o per dir meglio qualche discussione filosofica, con cui cercasi se la musica sia degna di lode anzicchè di vituperio (1).

(1) Diversi scrittori dicono che furono trovati alcuni frammenti di musica Greca, e furono per la prima volta pubblicati nel 1581 a Firenze. Questi

Intorno alla musica dei Greci si presentano tre quistioni, discusse da molti autori; ma a chi credere? Sempre discussioni! incertezze! e quel ch'è peggio, quasi, oscurità perfetta.

Primieramente cercasi, in che la musica Greca fosse uguale alla nostra; secondo in che fosse inferiore alla nostra; terzo in che questa fosse superata da quella. Molti eruditi son d'avviso che la musica Greca era simile alla nostra nella divisione del tempo. La musica Greca non poteva avere una natura differente da quella dell'odierna, se non se nella supposizione che le voci, che in quella si usavano fossero diverse dalle nostre, cioè avessero altre proporzioni sì nell'estensione del tempo, che nella acutezza, e che quindi fossero regolate con altro genere di battute e di scale. Ma se la parte essenziale della musica è la misura dei tempi, e se tale misura non ha soltanto luogo in quest'arte sola, ma in qualunque movimento regolato dell'uomo, qua-

medesimi frammenti furono pure trovati in Irlanda tra le carte del celebre Usserio, e vennero riprodotte colle stampe in Oxford l'anno 1672. In vero ritengo che il dire ciò, non è che una supposizione; e se anche fosse vero, il signor Burette afferma essere stata la musica Greca priva d'ogni armonia e povera di modulazioni.

l'altro genere di battute potevano avere i Greci, se non il presente, cioè quello che dalla stessa natura umana vien suggerito? Il supporre che i Greci fossero di una natura perfettamente diversa da quella degli altri popoli, ripugna nel solo pensarlo. Dunque bisogna convenire che la misura dei *tempi* o delle battute doveva essere uguale alla nostra, era essa indicata con varii segni, col *tetrasemon*, che importava quattro parti della battuta, col *pentasemon*, che ne importava cinque, e col *semeion*, che era una parte della battuta.

— Gli antichi distinguevano tre generi di ritmi, l' *eguale*, che costituiva la battuta dupla, perch' esso importava tanto tempo in battere, quanto in levare; il *duplo*, che corrispondeva alla battuta tripla; il *triplo* corrispondente al nostro tempo ordinario, cioè alla battuta quadrupla. — Il *Rithmos* dunque dei Greci corrispondente al *Numeros* dei Latini, non è che la battuta propriamente detta, la quale usasi nella musica moderna. Anche nelle scale la musica Greca non doveva essere differente dalla nostra, perchè l'armonia, filosoficamente parlando, non è che un subitaneo confronto delle voci, e il diletto che risulta sta nella maggiore o minore perfezione dello stesso confronto. Tale confronto nasce da

una scala, in cui gli spazii od i gradi siano in tale perfezione che porgano all'orecchio una piacevole sensazione. La scala, ond' è stabilita la varia e progressiva acutezza delle voci e dei suoni, ha per base la natura stessa, sicchè, data quella tale lunghezza delle corde, ne viene in ragione inversa l'acutezza delle voci; dalla varia acutezza delle voci anche proviene la varia combinazione delle armonie da noi finora conosciute.

Il Canto naturale della voce umana non è che il canto *diatonico*, ossia quello che procede naturalmente per tuoni e semituoni maggiori. Si vuole che i Greci non conoscessero altro genere che il *diatonico*, ed il sentimento di Aristosseno, di Briennio e di altri antichi scrittori si associa con la maggioranza. In vero se questò genere è suggerito dalla natura a tutti gli uomini, e se la voce umana naturalmente ad esso solo si accomoda, si può conchiudere che i Greci nella loro musica non potevano avere altra scala, se non se la *diatonica*, ed è appunto quella che presso di noi tuttavia si conserva. Alcuni sostengono che i Greci oltre al genere *diatonico*, erano in conoscenza dell' *enarmonico*, in cui la scala procedeva per due quarti di tuono ed una terza maggiore, e del *cromatico* che procedeva per due semituoni ed una terza minore. — Tali generi o non hanno

mai sussistito, o ebbero brevissima vita, perchè illegittimi e non lodevoli. Il P. Sacchi dice che tre sono le vie per conoscere le consonanze vere dalle false. La voce umana che le forma, l'orecchio che le ascolta, e l'intelletto che può giudicare delle proporzioni, sotto cui si contengono. Queste tre vie ci fan conchiudere che i Greci non avevano altro genere di musica, se non quello che abbiamo noi. Si vuole che i due generi *enarmonico* e *cromatico* incominciassero a dominare nei tempi di Platone e di Aristotile, ma che quindi smarritisi, abbiano lasciato ogni dominio al *diatonico*. L'imperfezione dei detti generi, quasi, li fece morire sul nascere. Gli stessi antichi scrittori, Aristosseno, Archita, Didimo, Tolomeo parlando dei due generi non vanno d'accordo nell'assegnare la misura propria delle corde e nello stabilire le giuste proporzioni.

Bisogna intanto ritenere per fermo che la musica Greca non aveva proporzioni diverse da quelle della nostra, a meno che non si voglia supporre che i Greci avessero l'organo della voce e dell'udito differente da quello degli altri uomini.

La musica Greca nei tuoni *tropoi*, ossia nei modi delle cantilene era inferiore alla nostra, dal perchè mancando ad essa strumenti così estesi e perfetti come il *gravicembalo* e l'*organo*, non po-

teva avere tanta varietà di tuoni, quanti ne ha la musica nostra. Il sistema dell'armonia Greca da principio era racchiuso nei stretti limiti del *tetracordo*, del *pentacordo*, dell' *eptacordo*, e dell' *octocordo*, e quindi non comprendeva che tre soli *modi*, l' un dall' altro distanti un tuono. Dei tre *modi*, il più grave chiamavasi *Dorico*, il più acuto chiamavasi *Lidio*, e tra questi due vi era il *Frigio*; sicchè il *Dorico*, ed il *Lidio* comprendevano l' intervallo di due tuoni o di una terza maggiore. Mercè la divisione di quest' intervallo per semituoni si ebbero due altri *modi*. Il *Jonico*, e l' *Eolio*, il primo dei quali fu inserito tra il *Dorico* ed il *Frigio*, il secondo tra il *Frigio* e il *Lidio*.

Col progredire della musica instrumentale, andò pure progredendo il sistema armonico in alto ed in basso, o dal lato dell' acuto e del grave. Quindi ne venne di conseguenza che i musici stabilirono novelli *modi*, cui diedero i nomi dei cinque primi aggiungendovi la preposizione *ipèr*, sopra, per quelli presi dall' alto, e la preposizione *ipò*, sotto, per quelli presi dal basso. Al *modo Lidio* perciò tennero dietro, l' *Hipèrdorico*, l' *Hipèrjonico*, l' *Hipèrfrigio*, l' *Hipèreolio* e l' *Hiperlidio*, nell' ascendere; ed al *modo Dorico*, l' *Hipòlidio*, l' *Hipòeolio*, l' *Hipòfrigio*, l' *Hipòjonico* e l' *Hidopòrico*, nel discendere.

Ecco i quindici *modi* dell' antica musica annoverati da Alipio. Aristosseno, ne ammetteva tredici semplicemente, sopprimendo i due più alti, cioè l' *Hipèreolio* e l' *Hipèrlidio*. Tolomeo li ridusse a sette, cioè all' *Hipòdorico*, all' *Hipòlidio*, al *Dorico*, al *Frigio*, al *Lidio*, ed al *Hiperdorico*, volendo egli che tutti i *modi* fossero racchiusi nello spazio di un' *ottava*, in cui il *Dorico* dovesse quasi occupare il centro. I principali di questi *modi* trassero il nome dai popoli, presso dei quali erano nati. I Dorii, per esempio, eseguivano il medesimo canto con un tuono più basso dei Lidii, e di là vennero le denominazioni dei *modi Dorico*, *Frigio* e *Lidio*. Col primo *modo* cantavansi le cose eroiche, cioè col *Dorico*, col *Lidio* le dogliose, e col *Jonico* le liete e gioconde. Avendo esposto, senza tanta prolissità, le due prime quistioni, non mi rimane a parlare che della terza, la quale sarà trattata nel capitolo seguente.

CAPITOLO V.º

Del contrappunto -- Pregi della musica Greca -- Poesia

La superiorità della moderna musica in paragone della Greca sembra che si debba riporre nel *contrappunto*, ossia nell' arte di congiungere diverse parti o diverse cantilene differenti le une

dalle altre, in guisa però, che tutte sieno ad un tempo stesso armoniche, e che quindi formino un sol tutto, cioè un sol concerto molto piacevole: arte nobilissima, che combinando insieme molte e diverse cantilene infonde al concerto una maravigliosa varietà, e l'animo e l'orecchio riempie di diletto soavissimo ed inesplacabile.

— La quistione, se gli antiehi abbiano conosciuta l'*armonia simultanea*, da noi chiamata *contrappunto*, è stata l'Iliade degli scrittori di musica. Due numerose falangi di strenui campioni l'hanno combattuta; ma la guerra è rimasta tuttavia indecisa, essendosi attribuita ognuno dei due partiti la vittoria. Gafforio, Zarlino, Vossio, Eximeno, Fraguier, Mattei, si sono dichiarati per l'affermativa; Merbomio, Galilei, Doni, Calmet, Burette, Rousseau, Metastasio, per la negativa; il P. Martini tenendo la strada di mezzo volle fare la parte di conciliatore. — Intanto spero non essere tacciato di presunzione se ardisco per terzo entrare anch'io fra cotanto senno ad esporre il mio debole parere su di ciò. — Nei migliori trattati della musica Greca non si trova verun precetto intorno alla composizione di molte e diverse voci. Gli autori dopo aver nel loro preludio annunciato ch'eglino vogliono parlar

di tutto ciò che appartiene alla musica, dividono generalmente la loro materia in sette capi. Trattano dei *suoni* nel primo, degli *intervalli* nel secondo, dei *sistemi* nel terzo, dei *generi* nel quarto, dei *tuoni* nel quinto, dei *passaggi* nel sesto, e del *canto* e della *melodia* nel settimo. A tutto ciò si riduceva la loro arte. Ora se avessero conosciuta la parte più importante, cioè il *contrappunto*, non l'avrebbero omissa.

Per altro non bisogna con ciò negare alla musica Greca ogni sorta di *concerto* o di *sinfonia*. I Greci ne avevano anzi di tre specie; cioè quella delle *voci*, quella degli *strumenti*, e quella delle *voci* accompagnate dagli *strumenti*. Allorchè più voci, facevano un concerto, il loro canto era od all'*unisono*, e chiamavasi *homofonia*, od all'*ottava*, ed anche alla doppia *ottava*, o dicevasi *antifonia*. — Ora ciò che si è detto del *concerto* a più voci, eziandio appartiene alla *sinfonia* od al *concerto* a più strumenti tanto disgiunti dalle voci, quanto a queste uniti nell'accompagnamento; quindi è, che gli strumenti anche potevano accordarsi insieme all'*unisono* od all'*ottava*. Siffatti *concerti* dovevano essere di molto effetto, imperocchè grandissima è la forza degli *unisoni* e nel dilettere e nel commuovere; ciò che pur dee dirsi delle *ottave*, giacchè

queste ancora nella moltitudine delle voci si vogliono considerare come *unisoni*. E di fatto una moltitudine di voci, alcune simili, altre diverse, queste virili, quelle giovanili, altre disposte all'*ottava* più acuta, altre alla più grave, riempiono l'orecchio di un rimbombo sì armonioso, che non lascia desiderare gli ornamenti dell'arte più raffinata e lo scherzo delle molteplici consonanze.

Gli antichi avendo dunque usata l'armonia di *ottava*, null'altro mancava loro per giungere alla conoscenza dell'*accordo perfetto*, su di cui è fondato tutto il *sistema armonico*, fuorchè di trovare gli altri due *intervalli consonanti* di 3.^a e 5.^a, non essendo tutti gli altri *accordi consonanti* che semplici *rovesci* dell'*accordo diretto fondamentale*. Non occorre far menzione degli *accordi dissonanti*, perchè le dissonanze sono introdotte, quasi, come un vezzo rettorico nel linguaggio musicale: sono esse *suoni* accidentali ed eccentrici al *sistema armonico*, sicchè non possono usarsi senza essere *preparate e risolte* nell'*accordo fondamentale*, o in uno dei suoi derivati. — Fino a che non vi saranno documenti certi da poter distruggere qualsiasi incertezza e metterci in chiaro della verità dei fatti, si può conchiudere che gli antichi Greci non conoscevano altro se non se l'*unisono* e l'*ottava*.

La musica dei Greci se era inferiore alla nostra sì per l'imperfezione degli strumenti, delle figure e delle note, come ancora per la mancanza del *contrappunto*, aveva nondimeno alcuni pregi tutti suoi proprii. Primieramente per la sua semplicità era dedita alla a muovere gli affetti più della musica moderna.

Quest' arte amabilissima, perduta l'antica parsimonia, andò in traccia di nuovi vezzi e di non usati artifici, sicchè allontanossi dal suo vero scopo, cioè di muovere le passioni. Ognuno (dice il P. Martini) sentendo la nostra musica può da se stesso giudicarla, singolarmente la teatrale, quanto più s'avanza a ricercare nuovi artifici per dilettere il senso, altrettanto perde di forza a muovere la diversità degli affetti nell'animo. Briennio a questo riguardo scrive nel modo seguente: *il canto è perfetto, sempre che di armonia, di ritmo e di prolazione è composto, cioè di acutezza e gravità, per ciò che riguarda all'armonia; di velocità e lentezza, in quanto al ritmo; e di lunghezza e brevità, rispetto alla prolazione* (1).

(1) Il signor Colle nella (Dissert. pag. 14) scrive queste precise parole: abbiamo anche ai dì nostri certe sacre canzoni patetiche. d'un'armonia semplice e scorrente, che cantate a voce naturale,

La musica Greca-un singolar pregio riceveva eziandio dalla propria lingua; per sentimento di Fabio Quintiliano, ad ogni altra sovrastava nella delicatezza e soavità, negli accenti e nella pronuncia.

— Superiore alla nostra era la musica Greca per la poesia. Le due sorelle non andavano mai disgiunte, ed a vicenda prestavansi le bellezze e le attrattive; ma la musica conoscendo, quasi, la superiorità ed i privilegi della primogenita, ambiva seguirla come ancella. Il canto rigorosamente soggetto alle parole, veniva sostenuto ed abbellito da quello strumento che più ad esso conveniva. Lettori, non crediate che l'efficacia della musica dipenda dalle note armoniche; ma essa dee ritrarre la dolcezza e sua forza piuttosto dalla composizione poetica. La parte migliore (dice il P. Sacchi) che la musica porge a chi l'ascolta, non è mica posta nella vicendevole proporzione, che le note sensibili hanno fra di

e senza ajuto di strumenti, hanno saputo le tante volte entrare nel cuore e far piangere un immenso popolo radunato, mentre la strepitosa artificiosissima musica dalle orchestre vede i suoi uditori astratti è vero, e pieni di meraviglia, ma in quanto al cuore e all'affetto ordinariamente rimangono indifferenti ed insensibili.

loro, ma bensì in quella più mirabile, che le stesse note sensibili aver possono coll' intelligibile pensiero, che dalle parole si esprime. Quindi avviene che la semplice musica istrumentale cede di lunghissima mano alla vocale. Il soggetto assai importa alla perfezione del canto, al quale è sottoposto; e pessimi giudici della musica son quelli, che poco si curano dell' eccellenza delle parole e della corrispondenza delle note con la loro significazione (1).

Che la poesia dei Greci molto superasse quella di qualunque altra nazione sì per la varietà dei generi e dei metri, come ancora per l' armonia dei versi, è cosa molto nota. Anche la misura dei piedi nel verso doveva contribuire molto a rendere espressiva ed efficace la musica, dal perchè ogni piede, sia semplice sia composto, aveva la sua particolare attività ad eccitare un affetto piuttosto che un altro (2). Così

(1) Sacchi pag. 86.

(2) Leggasi a questo proposito la lettera del signor Carpani al Direttore della Biblioteca Italiana. L'autore inveisce contro la mancanza dei così detti *recitativi obbligati* nelle moderne opere Italiane. Egli con ragione scrive; perciocchè i *recitativi* composti di *endecasillabi*, cioè di versi della più grande dimensione, interrotti qua e là dai *settenarii*,

il *pirriechio* ed il *tribrachio* erano atti ad esprimere i moti leggieri; lo *spondeo* ed il *molosso* i moti gravi e tardi; il *jambo* e l'*anapesto* i moti veementi e guerreschi; il *dattilo* i moti ilari e giocondi. La nostra poesia mancando di tal pregio, non può tanto prestarsi alla musica, se non se con versi brevi e di ritmo monotono, e con componimenti brevissimi, che hanno il nome di ariette, nelle quali la musica non può dispiegare tutte le sue forze. Lo svantaggio della brevità di tali componimenti è anche dai nostri compositori inteso. — Quindi è necessità di ampliare le *ariette* col ripetere le parole sino alla sazietà, e col trattenersi in ciascuna lungamente con artificiosi e strani andirivieni di voce: rimedio peggior del male; imperciocchè in tal modo si sconcia il ritmo poetico, e le parole irragionevolmente replicate nulla più significano, e lasciano

offrono al maestro compositore un maggiore e più naturale sviluppo dell'azione e degli affetti. E di fatto (così egli si esprime): quale interesse potrà destare un dramma, da cui eliminandosi il *recitativo*, l'azione non ha campo, mercè del dialogo, di svilupparsi, di crescere e prendere fuoco? La vita, l'anima, l'essenza del dramma sta nel *recitativo*. Le *arie*, i *duetti* i *pezzi concertati* non sono che i trasporti, gli sfoghi della passione portata all'eccesso.

languire ogni affetto. Sembra che la musica Greca fosse più pregiabile della nostra per la semplicità delle *cantilene* e delle *composizioni*, per la forza degli *unisoni*, per l'espressione degli *affetti*, per il *canto* e per la *poesia* che ne formava la base principale (1).

La musica, per quelle fatali vicende, a cui vanno soggette le arti e le scienze, venne perdendo presso i Greci quel suo carattere semplice, grave e maestoso. Con la depravazione dei costumi essa ancora si avvill e si corrippe. Siffatto cambiamento si dee attribuire all' introduzione dei *ditirambi*, genere di poesia molto licenzioso nell'espressione, nel ritmo e nei sentimenti; più si dee anche attribuire alla depravazione dei teatri, dove la musica, abbandonando il primiero e virtuoso suo scopo, si rivolse tutta al vizio,

(1) Mentre accordo, lettori garbatissimi, gli anzidet-
ti pregi alla musica Greca, non intendo perciò affermare che la nostra ne sia del tutto priva. Fra le composizioni dei distinti maestri del settecento ve ne sono mirabilissime non solo per la semplicità delle cantilene, ma anche per l'espressione degli affetti. Tali sono fra le altre, le opere dei Cimarosi, dei Paisielli, e di tanti altri insigni maestri, che seguendo le orme degli antichi ottennero con l'arte loro i più maravigliosi effetti.

alla mollezza, facendosi ancella vilissima del capriccio d'una poesia effeminata e volgare. La musica, scosso ch'ebbe il giogo della poesia, si fece a correre in traccia di nuove scoperte, di sconosciuti accordi, d'inflessioni ardimentose, ma molte volte prive di melodia. Le leggi del ritmo furono totalmente violate.

Presentemente in Grecia per ciò che riguarda musica pochissimo vi è ad esporre. I Greci forse amano quest'arte con quel medesimo ardore, con cui era amata dai loro avi. La Grecia ha tuttora i suoi Amfioni, le sue Muse, i suoi Anacreonti, e vanta le antiche maraviglie di quest'arte. I banchetti dei Greci moderni, per poco che siano dalla gioia animati, non terminano mai senza alcune *canzoni*, che ci rammentano gli *Scolj* degli antichi, e che sfavillano di non poche scintille di quel fuoco, che un giorno ardeva vivissimo nel cuore di Anacreonte o di Saffo.

I Greci ignorano totalmente la teoria musicale; coloro che inventano qualche *aria* nuova, durano grandissima fatica per farla apprendere ad altri; dal perchè non hanno altro metodo per lo studio della musica che quello di ripetere le cantilene in fino a che si siano impresse a memoria. Difficil cosa è l'incontrare fra essi alcuno che sappia notare o scrivere un'*aria*; e

se pure alcuno se ne incontra di tanta abilità fornito, il suo metodo non è che tutto di sua propria invenzione e quindi non è inteso che da lui solo. — Allorchè eseguiscano un concerto a più voci o strumenti, tutti fanno la medesima parte, perchè non conoscono le armonie risultanti dalla diversità delle voci e degli strumenti. Non usano nè le note della musica moderna, nè le lettere dell'alfabeto, come usavasi anticamente; spesso si servono di accenti: metodo imperfettissimo, che non può indicare la durata di ciascuna nota, ma serve soltanto ad accennare la posizione sulla *gamma* o sulla *scala*. I Greci stessi confessano d'aver perduto il *ritmo*, e non negano che ciò, cui ora danno il nome di *ritmo*, altra cosa non sia se non se il movimento della melodia.

CAPITOLO VI.^o

Strumenti dei Greci — Invenzione della famosa Lira — Sue modificazioni — Molto usata dai Greci — Diversi altri strumenti che dalla Lira ebbero origine.

Che la musica istrumentale sia posteriore alla vocale è fuor di dubbio; anzi tutto porta a credere che gli antichi non avessero musica veramente istrumentale. Molto fu discusso sull'ori-

gine del canto; vi sono alcuni che lo considerano naturale all'uomo, e quindi coetaneo col mondo, e dello stesso parere sono anch'io; altri fra cui Rousseau, vogliono che il canto per niente sia naturale all'uomo; molti poi cercarono la sua origine nel canto degli uccelli, nel mormorio dei ruscelli, ma tale supposizione fu trovata ridicola e combattuta da varii scrittori.

— Gli strumenti a vento furono i primi ad essere inventati; ed il primo strumento che uscì dalle mani degli uomini fu la *zampogna*, composta di canne di varie lunghezze unite insieme con la cera. Poi inventossi il *flauto*; e molti autori sono d'accordo nell'asserire che anticamente questo istrumento era un tubo di canna o di osso. L'origine dei detti due istrumenti si perde totalmente nella più remota antichità. Nell'*Iliade*, e nell'*Odissea* vengono rammentati gli strumenti da corda coi vocaboli *cithara*, *lyra*, *cetra*, *lira*, che secondo Polluce, non erano che un solo e medesimo strumento.

— L'invenzione della *lira* si attribuisce a Mercurio, e la tradizione vuole che l'avesse formata da una testuggine. Diodoro di Sicilia afferma che Mercurio pose tre corde alla *lira* da lui inventata, imitando le stagioni dell'anno, prendendo l'acuto dall'està, il grave dall'in-

verno ed il medio dall' autunno; e tale doveva essere la *lira* di Olimpo, il quale al dir di Plutarco, sapeva variarne il suono sì fattamente che di molto superava i più esperti suonatori delle *lire* a nove ed a dodici corde. Macrobio e Nicomaco danno alla *lira* quattro corde, dal quale numero venne a costituirsi il perfetto *tetracordo*, che vuolsi da Pitagora inventato con l'aggiunzione di una corda a semituono; ed appunto dal vario accordo di tali quattro corde si vuole fossero nati i tre generi *diatonico*, *cromatico* ed *enarmonico*. Dopo vi si aggiunse una quinta corda che diede origine al *pentacordo*. Con questo istrumento si ottenne (dicitur) la consonanza della *quinta* oltre quella della *terza* e della *quarta* che già aveansi dal *tetracordo*. Ma su di ciò non vi sono documenti certi e la questione rimane indecisa. — Ora dunque se col *pentacordo* si ottenne, come dicono alcuni scrittori, la consonanza della *quinta* oltre quella della *terza* e della *quarta* che già aveansi dal *tetracordo*, mi pare che null' altro mancava ai Greci per giungere alla conoscenza dell' *accordo perfetto*, su di cui è fondato tutto il *sistema armonico*.

Intanto generalmente si dice che la musica Greca era mancante dell'*armonia simultanea*. —

Se io volessi credere ciò che si è detto del *pentacordo*, dovrei per conseguenza ammettere il *contrappunto*; ma fino a che documenti certi non distruggeranno tutte le incertezze e le contraddizioni, saldo nei miei principii, non mi allontanerò da ciò che ho detto nel capitolo antecedente.

È fama che Jagnide Frigio vi aggiunse la sesta corda. Ma nell'inno Omerico a Mercurio vengono alla *lira* attribuite sette corde, ciò ch'è pure confermato da Pindaro, da Virgilio e da Orazio. Così venne a comporsi l'*eptacordo*, cioè la *lira* a sette corde, la più usata, e la più famosa. Era essa composta con l'unione di due *tetracordi*, in maniera che la più alta corda del primo divenne la più bassa del secondo. — La *lira* è proprio il simbolo della musica e fu da tutta l'antichità reputata come il più nobile ed il più sublime strumento. In fatti essa fu fin dalla sua origine adoperata per accompagnare gli inni degli Dei, ch'è la più antica poesia. I canti erano giudicati tremendi o lugubri, allorchè non erano dalla *lira* accompagnati. — Sacro e pregiabilissimo era reputato il suono della *lira*; perciò gli antichi comunemente mettevano tale strumento nelle mani delle Deità, credendo che il suono di essa potesse renderle bene-

voli, e raddolcire la collera ed il loro sdegno.

La *Lira*, quantunque già confermata all'*eplacordo*, cioè ai sette suoni fondamentali era tuttavia mancante dell'*ottava*. A tal difetto supplì Simonido, secondo Plinio, con l'aggiungere appunto l'ottava corda, e con lasciare un tuono intiero d'intervallo fra i due *tetracordi*. Ai tempi di Filippo Re di Macedonia, Timoteo di Mileto moltiplicò le corde della *lira* sino all'undecima, secondo Aristide, e sino alla duodecima, secondo il comico Ferecrate. Con tale aggiunzione la *lira* venne a contenere tre *tetracordi* insieme uniti, sicchè formossi l'estensione della duodecima o della quinta sopra l'*ottava*. Timoteo per siffatta innovazione incontrò in Lacedemoni lo sdegno degli Efori, i quali con un decreto, l'obbligarono a tagliare pubblicamente con le proprie mani tutte le corde da lui aggiunte, ed a non oltrepassare la settima, giusta la semplicità della *lira* antica.

Non solo gli Spartani, ma anche gli altri Greci si recarono ad onta l'ardimento di Timoteo; ma egli nulla curandosi di ciò, non solo continuò a far uso del suo *dodecacordo*, ma molte altre corde furono aggiunte alla *lira*.

Ai tempi di Omero la *lira* e gli altri strumenti da corda non venivano suonati che col plettro.

Aumentandosi però il numero delle corde fu d'uopo estendere eziandio il metodo, con cui trarre da esse il multiplice suono. — Nacquè quindi l'uso di suonare la *lira* con le dita di ambedue le mani, e qualche volta con le dita e col plettro ad un tempo. Si vuole che Epigonio d'Ambracia, l'inventore dello strumento a quaranta corde, sia stato il primo ad abbandonare il plettro. Detto istrumento chiamavasi *epigonion* dall'autore che l'inventò, e non rendeva quaranta suoni differenti per quanto erano le corde, dal perchè avrebbe avuto maggiore estensione dei più grandi *gravicembali*, ciò che non è probabile; ma le corde vi erano disposte a due a due, ed accordati all'*unisono* od all'*ottava*, come lo sono nel *liuto*, nella *chitarra*, nell'*arpa* doppia, e nel *gravicembalo*, sicchè nell'assieme non produceva che venti suoni diversi. Questa è la più estesa modulazione, che gli antichi Greci e Romani abbiano conosciuto sino al secolo d'Augusto. Nel modo istesso si accordava la *Magade* a venti corde, altro istrumento interessante presso gli antichi, sicchè in tutto non produceva che dieci suoni diversi. Gli altri istrumenti a corde degli antichi erano i seguenti: *salterio*, *trigonio*, *sambuca*, *pectis*, *magas* ecc.

— In quanto poi agli strumenti da percus-

sione, come i *cembali*, i *timpani*, i *sistri*, i *crastacoli*, i *tintinnaboli*, i *crotali* ecc. ebbero probabilmente origine dall'accozzarsi di due foglie metalliche, e dal cupo rumore di due corpi concavi urtati l'un contro l'altro. Ma è fuor di dubbio che la maggior parte di questi strumenti non aveva che un suono solo, e assai indeterminato.

Lettori, non mi censurate se non mi fermo a parlarvi di tutti gli strumenti da fiato, e da corda, nonchè da percussione, perchè andrei troppo per le lunghe. Se soverchiamente vi ho ragionato della *lira*, due sono le ragioni che a ciò mi hanno indotto: primo perchè dalla *lira* ebbero origine il *tetracordo*, il *pentacordo*, l'*eptacordo* ed altri strumenti da corda; secondo perchè il più famoso ed interessante istrumento dell'antichità fu la *lira*. Spero intanto che questa parte, non sarà sembrata oziosa a chiunque conosce l'entità della musica Greca. La luce che giova a rischiarare la teoria e la pratica delle belle arti presso gli antichi, si riverbera necessariamente anche su quelle dei moderni; perchè, ove gli oggetti sono simili, la conoscenza di uno conduce senza dubbio alla conoscenza anche degli altri.

PARTE TERZA

CAPITOLO VII.^o**Musica Italiana — Sua nascita ed infanzia
Primi Scrittori**

Qual fosse la musica antica dell'Italia non si conosce, ma si vuole che non differisse dalla Greca. Roma intenta alle sue conquiste non attese all'arte musicale. Il primo artista che nomina la storia è Flacco, regolatore delle commedie di Terenzio. Cesare, appassionato della musica, quantunque visse in mezzo a compatriotti non amanti di concerti musicali, adunò una grande moltitudine di musici; ai tempi di Svetonio erano da dieci a dodici mila. Tuttavia la musica Greca non era grata agli Imperatori, dediti nei più dissoluti piaceri; e questi musici spesso espulsi da Tiberio e da Caligola, ricreavano la plebe che li disprezzava. In tal modo era trattata quell'arte che fu dai Greci reputata divina. (I Romani non erano fatti per questi piaceri, e non crearono una musica propria). Gre-

ci erano quelli che esercitavano sì bell'arte, che la insegnavano, che la scrivevano ad onta della pubblica noncuranza o riprovazione. Non esiste arte musicale Romana; nulladimeno si tentò in Roma, e non si sa in quale epoca, di semplificare la notazione Greca con lettere Latine. Gli strumenti musicali che si rinvennero nei bassirilievi di Roma, e nelle pitture di Pompei e di Ercolano erano pur di forma Greca.

I Romani non avanzarono affatto la teoria musicale, nè ci lasciarono scritti che illustrassero quest'arte, e che possano meritare le nostre ricerche. Gli scrittori Latini della musica, non dissero più di quel che avevano imparato dai Greci cui cecamente seguivano. —

La Musica andò compiutamente perduta in Italia allorquando fu invasa dai Barbari; ma però i suoi avanzi si conservarono in Grecia, in quel paese che le diè natale e che le fu d'asilo nei grandi rivolgimenti dell'Europa.

Gli Sciti, gli Slavi, i Vandali, i Goti ed i Longobardi avendo scomposta la musica Greca dell'Impero, v'introdussero la propria, diversa da quella dei vinti, in essa si scoprirono i primi rudimenti dell'armonia ed un sistema particolare di notazione che lentamente si fusero con gli avanzi dell'antica musica, e produssero gli ele-

menti della moderna arte musicale. Nello *arie* originali dei popoli settentrionali la forma della scala musicale e la cadenza son quasi sempre uniformi e regolari. La scala spesso è composta di maggiore e minore, la cadenza sta alla fine delle frasi, talmente regolare nella sua modulazione, che il ritorno finale della nota principale si compie con ordine perfetto.

Isidoro di Siviglia, dopo l'invasione dei Visigoti in Ispagna, scrisse un trattato di musica, e diceva che la musica armonica è la modulazione della voce e la concordanza e la riunione di parecchi suoni: parla anche di *sinfonia* ch'è l'armonia della consonanza, e della *diafonia* ch'è quella delle dissonanze. Col tempo i rudimenti della musica settentrionale si cominciarono a svolgere e perfezionare con arte nuova dai popoli dell'Europa meridionale. Anche nei canti dei Bardi si trovano principii di armonia, che tuttavia si conservano nel paese di Galles in Inghilterra; i loro strumenti antichissimi, come l'*arpa* a tre ordini di corde parallele, e il *cruth* che si suona con l'arco, eseguiscano sotto la mano dell'artista la musica armonica con molto effetto. — Avendo detto che i popoli meridionali si cooperarono a perfezionare la musica del Settentrione, bisogna ora investigare in qual ma-

nica la Greca, alterata dai Barbari, ed associata alle loro armonie, si sia convertita nell'arte moderna.

Il cristianesimo operò non poco coll'efficace sua azione in questo avvenimento musicale. Sant' Ambrogio volle regolare per la chiesa di Milano la tonalità e il modo di esecuzione degli *inni* e dei *salmi*; egli si valse della musica Greca, non ancora conoscendosi la settentrionale, che fu apportata più tardi dai Goti e dai Longobardi: si vuole che adattasse agli *inni* cristiani le *arie* degli *inni* pagani, pare anche probabile che si giovasse dei canti antiocheni; e Sant' Agostino sommamente loda, nelle sue *Confessioni*, quella prima musica ecclesiastica, ma questa non serbò la natura della melodia Greca, perchè fu da Sant' Ambrogio modificata per essere più facile ad impararsi.

A San Gregorio, detto il Grande, non piacquero questi canti ecclesiastici, perchè col tempo vi si erano introdotte delle nuove licenze che ne deturpavano la grave semplicità; egli quindi si accinse con molto fervore ad un nuovo sistema, che dovette per ordine suo abbracciarsi da tutte le chiese del mondo cristiano. Egli fu il primo che sostituì nella scrittura musicale le lettere dell'alfabeto latino a quelle del greco.

Il detto Pontefice, molto intelligente di musica, si vuole che non si sia limitato alla sola mutazione delle lettere dell' alfabeto. Di quali altre innovazioni sia stato autore, non si potrebbe però con sicurezza affermare: ma il certo è che il *canto-fermo* fu introdotto da lui ed è perciò che si chiamò *Gregoriano*. La melodia del *canto-fermo* era semplicissima: l' uniforme durata delle loro note impediva nella musica la varietà dell' espressione che spesso il senso delle parole richiedeva: non vi era nessun accidente, eccettuato il *bemolle*, sicchè vi era una gran povertà nella loro modulazione. A questa monotonia del *canto-fermo*, causata dalle proibizioni imposte da Gregorio, si dee attribuire la lunga infanzia della musica Italiana. — Dopo qualche tempo il *canto Gregoriano* venne accompagnato con una specie di armonia molto imperfetta, che fu comunicata dai Longobardi, ai quali non solo si deve la cognizione della detta armornia, ma anche i primi rudimenti della notazione musicale, che certamente fu l' origine della moderna. Chiaramente si vede che nei primi monumenti della musica da chiesa a diverse voci era in uso il sistema di armonizzazione che possedevano i Longobardi e gli altri popoli settentrionali.

E noto che gli Egiziani, i Greci, ed i Roma-

ni rappresentarono i suoni con le lettere dell'alfabeto ; e mentre questa notazione era in vigore , esistevano tra i popoli del Nord tre sistemi di notazione arbitraria: il *Celtico*, il *Sassone*, ed il *Lombardo*. Il primo rimase un' areano fra i Bardi, sotto l'aspetto di una scrittura geroglifica. Nella *Sassone* si rileva l'espressione di suoni isolati di tutte le note delle scale con punti , e la rappresentazione di certi gruppi di suoni con segni collettivi. Nella *Lombarda* i punti sono quadrati più o meno allungati in ragione del valore delle note per i suoni isolati , e i tratti che partono da un punto qualunque, si elevano o si abbassano per indicare il passaggio di un suono in un altro più alto o più basso. Queste notazioni, compresa quella Latina di San Gregorio, furono in uso nelle chiese e nelle scuole di musica dell' Occidente fino al principio del secolo XI.

La diversità dei metodi, in cui si scrissero i libri liturgici dopo la riforma di Gregorio il Grande, era causa d' oscurità e di confusione, e rendeva molto difficile e lento lo studio del canto. In tanti svariati sistemi non si trova mai alcun indizio di un metodo proprio a facilitare nelle scuole pubbliche l' arte di leggere e di cantare la musica.

L' arte intanto aspettava un ingegno potente

che le desse nuove sembianze, che appianasse, se non in tutto almeno in parte le lacune, e la svincolasse dal viluppo in cui la tenevano, più che la sua infanzia, i svariati sistemi di quel tempo: aspettava l'arte Guido d'Arezzo.— Questo grande ingegno nacque verso il 995, e morì in Firenze, ma non si può con precisione dire in quale anno. A' suoi tempi ebbe fama di dotto, e gli si accrebbe allorchè, abbandonati moglie e tre teneri bambini, vestì l'abito dei Benedettini. Nei primi suoi anni menò vita allegra o piuttosto dissipata; fu adorno di tutte le virtù cavalleresche, e seguendo la costumanza del tempo scrisse *canzoni d'amore*. Negli ultimi anni della sua vita divenne querulo, severo, pesante. Gli vengono attribuite parecchie poesie sacre; quaranta lettere, delle quali trentadue sono in prosa, ed otto in versi; e sopra tutto alcuni sonetti, che per l'età in cui visse Guido, paiono maravigliosi. Ma lasciando la parte letteraria, ritorniamo all'arte divina.

Guido, dopo aver lungamente ricercato con qual modo potesse tor via le difficoltà veramente gravissime che si facevano incontro agli studiosi della musica, infine osservò che nella cantilena che allora usavasi per l'inno di S. Giovanni, che dice:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum

Sancte Ioannes. le prime sei sillabe dei primi sei versi formavano una progressione diatonica ascendente, della quale composta la sua scala Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, e sostituitala alle lettere alfabetiche che prima si usavano, e poi aggiuntevi altre sue invenzioni bellissime, ne ordinò un metodo sì chiaro ed espedito che dove prima i discepoli non potevano giungere che dopo dieci anni di assiduo studio a vincere tutte le difficoltà dell'arte, allora in soli quindici giorni potevano comprendere le ragioni del *canto-fermo*, ed in un anno al più farsi valenti cantori (1).

Guido con l'invenzione del solfeggio, rese un

(1) Gl' Italiani hanno poi sostituito all'*ut* il *do* per essere più facile alla voce: e più di tre secoli fa, i Francesi aggiunsero la sillaba *si* per esprimere la settima nota della chiave; e così è rimasta la scala fino ai dì nostri. L'invenzione del *pentagramma*, delle *figure*, delle *chiavi*, degli *accidenti*, è di un'epoca molto remota, e quasi si può dire che i nomi degli inventori sono sepolti nelle caligini del tempo.

importante servizio alla musica; e la facile lettura dei tempi nostri a lui è dovuta.— Ma la fama universale di Guido par che sia in gran parte provenuta dall'essere egli stato il primo, dopo il risorgimento dell'arte, a raccogliere le regole della musica in un trattato diviso in due parti, la prima in prosa, e la seconda in versi di varî metri. Questo trattato, a cui pose il nome di *Micrologus, seu de disciplina artis musicae*, non fu mai pubblicato.

Durante il corso dei tre secoli posteriori a Guido, tanto per mancanza di documenti storici, quanto per lo stato di rozzezza, in cui l'arte continuò a languire, la storia della musica si riduce ad assai picciola cosa. La condizione miserabile dell'Italia, lacerata da intestine sanguinose discordie, manomessa ognora dalle guerre rinascenti fra il Sacerdozio e l'Impero, o divenuta in ultimo preda di sfrenati tiranni, erano tutte queste sciagure un ostacolo insuperabile anche al risorgimento della musica. Il teatro non era ancora nato, e furono appunto le rappresentazioni sceniche che diedero il primo impulso all'incremento e perfezionamento dell'arte musicale. La musica ecclesiastica non lasciò mai di essere coltivata nelle principali città d'Italia, in cui erano state istituite delle

scuole di canto fino dal tempo degli ultimi Imperatori; e sappiamo che numerosi cori di cantori, anche vivente San Gregorio, erano addetti alle Cattedrali di Milano e di Roma.

Allorquando Carlo Magno venne a Roma a prendervi la corona imperiale dalle mani di Papa Adriano, insorse una fiera lite fra i musici Francesi, condotti dall'Imperatore e gl' Italiani, sulla preminenza nel canto fra le due nazioni. Venuto in conoscenza di ciò l'Imperatore, volle farsi egli stesso giudice della lite, e ordinò che da ambedue le parti si venisse ad un pubblico esperimento. L'esito fu propizio per gl' Italiani; anzi Carlo Magno rimase talmente persuaso della loro superiorità, che ne cercò due al Pontefice per mandarli in Francia a fondarvi delle scuole di canto; e ordinò che in tutte le chiese della sua monarchia non si dovesse per l'avvenire usare altro canto che il romano. — Lo stesso Guido Aretino era direttore di una delle suddette scuole. Essendo egli salito in molta rinomanza col suo *Micrologus* e con la scoperta del *solfeggio*, di cui si narravano portentosi, attesa la facilità con cui riusciva col nuovo metodo ad ammaestrare i discepoli, Papa Benedetto VIII lo chiamò a Roma, e lo nominò maestro della cappella di S. Pietro. In quanto alla musi-

ca ecclesiastica, i Francescani furono quelli che più si distinsero; e mercè l'entusiasmo, con cui venne ricevuto il loro Ordine in tutta l'Italia, poterono erigere in Assisi, Roma, Bologna, Milano, Padova, Venezia quelle superbe moli che ammiransi tuttora. Onde richiamassero alle loro chiese il concorso dei fedeli, si dedicarono con molto fervore allo studio della musica, sicchè fiorirono nei loro monasteri insigni professori sì nella teorica che nella pratica.

Ma che sorta di musica potè essere quella che venne usata in Italia dal secolo XI fino a tutto il XIV? Eccettuato l'esercizio del *canto-fermo*, tutti gli sforzi dei maestri di allora necessariamente dovevano limitarsi alla composizione di qualche *messa* o di qualche *inno* da cantarsi nelle festività solenni delle loro chiese; in queste occasioni avranno semplicemente potuto far mostra del loro sapere, adoperando il canto in *consonanza*, e l'accompagnamento dell'*organo*. Queste composizioni non son pervenute fino a noi, sicchè il volerne parlare sarebbe una mera impostura.

— Se per mancanza di carte musicali assai poco si può sapere intorno alla musica ecclesiastica dei tre primi secoli dopo il mille, ancora più al bujo dobbiamo trovarci in quanto alla pro-

fana. In ogni modo qualche sorta di musica si sarà usata dal popolo anche in allora, non essendovi mai stata generazione alcuna di uomini vissuti in civil società, che non abbia conosciuta la musica. In quel tempo nella nostra Italia non mancavano certamente città ricche ed allegre, come Napoli, Firenze, Bologna, Venezia, Milano, Pavia; nè corti di Principi, in cui fioriva la splendidezza del vivere e la gentilezza dei costumi. Celebri pur furono in quel tempo le *ballate* che si cantavano per le strade di Firenze; tanto ciò è vero, che Dante al secondo canto del Purgatorio parlando delle anime che vi erano collà dice:

*I' vidi una di lor trarresi avanti,
Per abbracciarmi con sì grande affetto,
Che mosse me a far lo somigliante.
O ombre vane fuor che nell' aspetto!
Tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
E tante mi tornai con esse al petto.
Di maraviglia, credo, mi dipinsi;
Perchè l'ombra sorrise e si ritrasse,
Ed io, seguendo lei, oltre mi pinsi.
Soavemente disse ch' i' posasse:
Allor conobbi chi era, e pregai
Che per parlarmi un poco s' arrestasse.
Era costui un certo Casella, fabbricante in*

Firenze di strumenti musicali, cantore, compositore di musica, ed amico grande del nostro Poeta. *Iste Casella fuit Florentinus, et optimus intonator cantilenarum, qui pluries intonavit cantilenas auctoris, et fuit optimus cantator.* Com. Cass. E dice nella sua istoria della Volgare Poesia il Crescimbeni, aver trovato nella Vaticana un componimento poetico a guisa di *ballatella*, o più propriamente *madrigale* da cantare, di Lemmo da Pistoja, che fiorì nella fine del secolo XIII, cioè intorno al 1300; nel quale componimento leggesi questa intitolazione: *Lemmo da Pistoja, e Casella diede il suono*; che vuol dire che le parole di quel *rimatore* furono messe in musica da Casella.

Dante nella sua giovinezza sommamente si diletto in suoni ed in canti, come dice il Boccaccio, ed allorquando vide l'ombra del suo intimo amico disse: Casella mio, se ti è permesso, consola alquanto l'anima mia con quell'amoroso tuo canto che quietar solea tutte le mie voglie (1).

(1) La canzone di Dante, *Amor che nella mente mi ragiona*, fu posta in musica dal Casella e piacque talmente al Poeta che avendolo incontrato nel Purgatorio, lo pregò a volergliela di nuovo cantare.

*Amor che nella mente mi ragiona,
Cominciò egli allor sì dolcemente,
Che la dolcezza ancor dentro mi suona.*

Dalle quali cose chiaro si vede che il Casella fu dal sommo Poeta tenuto in gran pregio perchè fra i musici d' allora era, senza dubbio, il più dotto. Varie altre *canzoni* popolari usavano gli avi nostri nelle nozze, ne' conviti, nel mielere le biade, nelle vendemmie ecc; ogni mestiere aveva le sue *canzoni* chiamate *scolj*, con cui gli artigiani si animavano al lavoro.

Nel secolo XIV fiorì un certo Marchetto da Padova, filosofo e maestro di musica degno successore del Casella. Fu il primo che dopo il risorgimento delle lettere in Italia scrisse due trattati di musica, uno intitolato: *Pomarium*, l'altro *Lucidarium*, e li dedicò a Roberto Re di Napoli, protettore dei letterati, il quale aveva onorevolmente accolto l'autore in sua corte. Questi trattati, avendo riguardo ai tempi in cui l'autore visse, sono scritti con molta critica e dottrina.

— Verso la metà del secolo XV fiorì Baverini (Francesco), e fu il primo a mettere in musica una specie di *dramma* che aveva per titolo: *La conversione di San Paolo* del poeta Giovanni Supplizio di Verulani. Fu rappresentato a

Roma per la prima volta nel 1470, e secondo altri nel 1480. Quest' opera è andata smarrita perciu non si può dir nulla.

— Un celebre scrittore didattico di musica nacque a Lodi il 14 gennajo 1451. Intendo parlare di Gafforio (Franchino), il quale esercitava coi suoi scritti una grande influenza sugli studii musicali del suo tempo. Egli con la sua scuola e con le sue opere acquistossi la palma su tutti gli autori didattici di musica, che scrissero verso la fine del secolo XV e al principio del XVI. Scrisse le seguenti opere: *Theoricum opus harmonicae disciplinae*. Opera divisa in cinque libri, la cui maggior parte è un estratto dell' opera di Boezio, *De musica*, annessovi il metodo di solmizzazione di Guido d'Arezzo. *Angelicum ac divinum opus musicae materna lingua scriptum*: Questa opera tratta in principio delle varie specie de' rapporti, in numero di cinque; poscia vengono spiegate le consonanze, il sistema musicale degli antichi, i generi, la differenza tra i rapporti aritmetici, geometrici ed armonici; segue una descrizione del cangiamento della scala Guidoniana, delle chiavi, della mutazione; inoltre si spiegano i tuoni ecclesiastici; la parte quarta contiene la dottrina del *contrappunto*, e nella quinta si spiegano nuovamente i rapporti.

Quest' opera somiglia in generale alla precedente. Il solo titolo è latino, tutto il resto è italiano. Le dottrine degli antichi sono però esposte in modo più ampio e più esatto nella seguente opera: *De harmonia musicorum instrumentorum opus*.

— In questo secolo fiorì anche un certo Spadaro (in latino Spadarius Giovanni). Nacque a Bologna verso il 1460, e morì nel 1544. L' opera sua celebre fu un trattato di musica intitolato: *Tractato di musica, nel quale si tracta de la perfectione de la Sesquialtera producta in la musica mensurata*. Questo libro è di grande importanza per la risoluzione di un certo numero di casi difficili della scrittura proporzionale in uso nel secolo XV e XVI. Le sue controversie col celebre Gafforio circa il valore dei varii segni del canto misurato, ed al rapporto delle consonanze, misero in armi tutti i musici dei suoi tempi. Quest' opera fu pubblicata a Venezia il 1531. Intorno a' quattro primi secoli dopo il mille, la storia della musica ha ben poca cosa da registrare; la stella musicale non comparve se non se verso la metà del secolo XVI.

CAPITOLO VIII.^o

**Progressi della musica Italiana — Compositori che
incremento e lustro arrecarono all' arte**

L' arte musicale giunse ad un certo perfezionamento verso la fine del secolo XV. Il *canto-fermo* della Chiesa Romana progredì anche in Francia allorquando la Santa Sede da Roma fu tralata in Avignone. Questo avvenimento fu piuttosto di vantaggio all' arte, perchè quei cantori improvvisando armonie sul *canto-fermo*, impararono più correttamente a scrivere i canti sacri a due ed a tre voci. Ristabilita in Roma la Sede Pontificale da Gregorio IX, i musici della cappella di Avignone lo seguirono e fecero lunga dimora colà. Fra questi musici Francesi si segnalò Guglielmo Dufay, che può riguardarsi capo-scuola, per una certa elevatezza, per la gravità dell' armonia e per l' eleganza di movimento che si ammira nelle sue opere. Però le *messe* di Dufay sono scritte sopra *cantoni* volgari o sopra qualche frase del *canto-fermo*; egli, intento alla perfezione dell' armonia, pare non desse molta importanza alla melodia. Anche artisti Belgi si sistemarono a Roma e quindi nuove com-

posizioni ecclesiastiche, le quali straziavano l'orecchio non solo, ma anche ne conseguì la corruzione del gusto pubblico, del senso estetico e del senso morale. — Sventura somma fu per l'arte, che gl' Italiani si lasciassero usurpare lo scettro della musica dai Francesi e dai Belgi, i quali altro non fecero che corromperla sì per le forme materiali dell'armonia, come per la mescolanza delle *arie* profane con le sacre. *Canzoni* oscene erano temi a canti religiosi, e se ne cantavano le parole, senza che l'uso facesse notare lo scandalo. La musica profana alterata anch'essa, specialmente nei *madrigali* non seguiva il senso delle parole, ma vagava nei capricci, negli artifizi; confuso era lo stile, e spesso si udivano *elegie* volte in buffoneria. Da questo *caos* finalmente dovea comparire un raggio di luce, e non tardò punto ad illuminare la mente di Papa Marcello II. Egli inviperito contro l'indecente musica della chiesa, che gli sembrava indegnissima della maestà del santuario, avea deliberato di bandire dalle chiese ogni sorta di musica, perchè i difetti volea attribuirli all'arte non già ai compositori. Ma si oppose a così improvvida risoluzione il talento di Palestrina (Pier Luigi), il quale trovandosi al servizio della cappella pontificia in qualità di can-

tore, ottenne dal Papa la sospensione della Bolla, fino a che gli avesse fatto udire una *missa* composta in uno stile affatto diverso da quello che tanto dispiaceva a sua Santità.

— Composta la famosa *missa*, (che ancora a Roma chiamasi la *missa* di Papa Marcello), valse a riconciliare il Pontefice con la musica; anzi decretò che non si dovesse più cantare in S. Pietro altra musica, se non se quella composta da Palestrina.

— Nacque questo gran maestro in Palestrina nell'autunno del 1524 (perciò comunemente chiamavasi Palestrina); morì in Roma il 2 febbrajo 1594, e per ordine del Pontefice fu sepolto nella chiesa stessa di S. Pietro appiè dell'altare dei SS. Simone e Giuda. Fu dai suoi contemporanei chiamato il *Principe della musica*. La *missa* di Papa Marcello è un lavoro, in cui è profuso un tesoro di vergini ispirazioni, il sentimento religioso esala purissimo da ogni nota, ed ogni nota è o la manifestazione o la sanzione di una sana regola dell'arte. Fu con questa *missa*, scrive l'acutissimo Biaggi, che la musica Italiana acquistò quel tale primato, che più non ha smarrito. Fu per lui che la musica fu richiamata e ritemprata al suo naturale ed eterno principio ch'è la *melodia*; egli abbando-

nandosi all' ispirazione battè vie del tutto nuove trovate dal suo genio ammirabile; altresì indirizzò la musica al suo vero fine, e dai pedestri artifici, da un frivolo e gretto manierismo fu da lui sollevata a dignità e ad importanza di arte e scienza. Le numerose sue opere vennero più volte ristampate; fra queste sono da notarsi dodici libri di *messe* a 4, 5, 6, 7, ed anche ad 8 voci, sei libri di *mottetti*, ed una raccolta d' *inni* a più voci; è tale il pregio artistico e scientifico di queste composizioni, che malgrado le vicissitudini dell' arte, sono esse ancora eseguite e fultora destano un' ammirazione che non verrà giammai meno.

Con tutto ciò, i semi della cattiva pianta fiamminga, non cessarono a produrre nuovi germogli nella musica sacra, e per conseguenza nella profana, la quale non formò un genere distinto se non dopo lo stabilimento del teatro drammatico musicale. Ma ritorniamo al Palestrina.

— Questo gran compositore conobbe sagacemente il partito che si potea cavare dalla invenzione dello *stile fugato*; seppe dargli, dice il dotto Majer, una forma più logica, fissando in prima, chiaramente il *soggetto* ed il *contra-soggetto*, e distinguendo tutte le parti della composizione, fece procedere l' inviluppo e lo sviluppo del-

le *modulazioni* con una regolarità meravigliosa di *accordi*. Le principali composizioni dei più rinomati maestri, devono in gran parte il loro effetto all'applicazione giudiziosa dello *stile fugato*. Ma il genio di Palestrina spicca maggiormente nell'essersi svincolato dalle pastoje del *canto-fermo*. Nelle sue *musiche concertate* ciascuna parte adempie il suo rispettivo uffizio. Il *basso*, che forma la base di tutto l'edifizio, acquistò per la prima volta quell'andamento sapiente e regolare, per cui s'individua la qualità di ogni *cadenza*, e con precisione si determina il senso dei *concetti melodici*.

Le *modulazioni*, i *passaggi*, le *consonanze*, le *dissonanze* si reggono sempre sul principio essenziale dell'unità con la varietà: egli è stato in una parola il creatore di un nuovo linguaggio musicale, sicchè si potrebbe intitolare, senza alcun dubbio, il Dante della musica. Questo caposcuola fu seguito da uno stuolo di distinti compositori Italiani, i quali arrecarono all'arte incremento sì per la parte *estetica*, come per *trattati armonici*.

— Contemporaneo di Palestrina fu Zarlino (Giuseppe) celebre cantore, maestro di cappella e scrittore, nato a Chioggia l'anno 1549, morto a Venezia nel 1599. Compose *canzoni* e

varii pezzi di musica sacra, e scrisse tre opere sull' armonia, cioè: *Istituzioni armoniche*, lavoro dotto e profondo; *Le dimostrazioni armoniche*, libro inferiore di molto al primo, e *supplementi musicali*; questo terzo libro è una sua difesa contro le censure fatte da Vincenzo Galilei all' opera precedente. Tutte le sue opere furono pubblicate a Venezia, dove fu maestro di cappella della Basilica di San Marco.

— Galilei (Vincenzo) fiero inimico di Zarlino nacque in Firenze verso il 1533, e morì sul finire del secolo XVI. Era assai profondo in musica, e scrisse: *Un dialogo della musica antica e moderna*; *Il Fronimo, dialogo sopra l' arte del bene intavolare e rettamente suonare la musica*; *Un discorso intorno alle opere di Giuseppe Zarlino attenenti alla Musica*. Di questi lavori, il primo ed il terzo furono pubblicati a Firenze; il secondo a Venezia. Egli sposata nel 1562 Giulia figlia di Cosmo Venturi, lo fece padre dell' immortale Galileo Galilei.

— Fu anche considerato musico assai profondo, malgrado i numerosi suoi nemici ch' erasi fatto per il suo orgoglio, un certo Vicentino (Nicola). Tale era il suo sapere, che gli furono coniate in onore due medaglie; di lui abbiamo le seguenti opere: *Descrizione dell' arciorgano*, pub-

blicata a Venezia nel 1561. È la descrizione di un *organo* molto artificioso, che costò all'autore 48 anni di lavoro, e che sussiste tuttora a Roma. Nell'altra sua opera: *L'antica musica ridotta alla pratica moderna*, pubblicata a Roma il 1555, l'autore avea descritto un *arcicembalo* da lui inventato; probabilmente tale invenzione l'avranno trasferita ed applicata all'organo (1).

Animuccia (Giovanni), nato a Firenze al principio del secolo XVI, fu uno dei più antichi maestri della scuola Italiana; morì a Roma maestro di cappella al Vaticano alla fine di marzo dell'anno 1571. Le sue composizioni spiegarono per l'armonia robusta, e per un carattere elegante e melodico. A lui sono dovuti i primi germi di quella specie di *drammi* musicali e religiosi divenuti poi celebri e popolari sotto il nome di *oratorii*.

— Compositore di bella fama fu il prete Allegri (Gregorio) della famiglia del Correggio, nato a Roma verso il 1580. L'opera che gli fruttò gran nome fu il *miserere* a due cori, uno

(1) Nella descrizione dell'arciorgano, come pure in quella dell'*arcicembalo*, l'inventore asserisce che si possono eseguire in detti strumenti quei tali tre generi di musica: il *diatonico*, il *cromatico* e l'*enarmonico*.

a quattro voci, l'altro a cinque, che tuttora si canta nella cappella Sestina di Roma. Scrisse pure molte altre composizioni che godono un nome degno dell'autore. Morì il 18 febbrajo 1652.

— La patria dell'immortale nostro Dante diede i natali a Peri (Giacomo), celebre compositore del secolo XVI. Nacque verso il 1570, e nel 1601 era al servizio del Duca di Ferrara come maestro di cappella; d'allora in poi nulla più si sa di lui. Peri è fra quei musicisti il cui genio ha esercitato non poca influenza sulla trasformazione dell'arte che operossi negli ultimi anni del secolo XVI; egli con Emilio del Cavaliere, Giulio Caccini, e Claudio Monteverde si cooperò alla creazione del *dramma Musicale*.

— Nacque del Cavaliere a Roma verso il 1550. Fu uno dei primi musicisti che immaginò aggiungere l'accompagnamento degli strumenti alle voci, non già per eseguire esattamente le stesse cose che esse cantavano, come si era praticato fino ai suoi tempi, ma per fare un accompagnamento di fantasia improvvisato, nello stesso modo che i cantanti della cappella pontificia eseguivano il *canto-fermo* a diverse parti, ch'è quello che chiamasi *contrappunto a mente*. Nel suo *dramma*, intitolato: *La rappresentazione di ani-*

ma e corpo, havvi la prova che Cavaliere fu uno dei primi a scrivere un *basso* strumentato diverso dal *basso* vocale, e che più tardi formò la gloria del Viadana.

— Caccini (Giulio), nato a Roma; fiorì verso la fine del secolo XV, anche conosciuto sotto il nome di Giulio Romano. Egli è senza dubbio inferiore a Monteverde; per l'espressione appassionata; ma le forme delle sue melodie hanno più originalità; larghi sono i periodi, e l'esame attento delle sue opere mostra che sapeva assai bene interpretare il significato delle parole. In quanto agli ornamenti del canto, egli usò una grazia che punto non si trova nelle opere dei suoi contemporanei. Tutti gli scrittori di musica del suo tempo lo segnarono anche come il miglior cantante della sua epoca. Egli divide con Peri la gloria di avere inventato il *recitativo*, che più tardi fu perfezionato da Carrissimi, Vinci, Porpora e Marcello.

L'arte intanto aspettava un ingegno creatore per darle novelle forme e condurla per la via della perfezione.

— Questo ingegno fu Monteverde (Claudio). Illustre compositore, nato a Cremona fra gli anni 1565 e 1567, e morto a Venezia nel 1649. Nel suo *Orfeo* trovò nuove forme di *recitativo*,

inventò il *duetto scenico*, e senza alcun modello immaginò varietà d'istrumentazione di effetto nuovo e robusto. Le sue *arie da ballo*, e particolarmente nel suo balletto: *Le ingrate* rappresentato a Mantova nel 1608 per le nozze di Francesco di Gonzaga con Margherita di Savoia, son piene di nuove forme e di nuovi e variati ritmi. Fu il primo che introdusse una modulazione di *quarta in quarta*, e di *quinta in quinta*, che d'allora in poi prese gran voga, di cui diede il primo saggio nel *madrigale: Cruda Amarilli*. Finalmente l'episodio del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* che fu eseguito nel 1624 in casa di Girolamo Mocenigo a Venezia, gli diede occasione d'inventare gli accompagnamenti di note ripetute a tutti gli strumenti con un movimento più o meno rapido; sistema d'istrumentazione conservato dai compositori di quell'epoca fino ai dì nostri, e che fu l'origine del *tremolo*. Questo grande artista contribuì alla completa trasformazione della musica, come pure alla creazione degli elementi dell'arte moderna. Fu un genio fecondo, ma dai suoi contemporanei non fu compreso, perchè non arrivarono a conoscere come introdusse nell'armonia e nelle risoluzioni melodiche un nuovo sistema di tonalità molto diverso da quello del *canto-fermo*, e

come trovò il vero elemento della modulazione. Ciò che gli si attribuiva, e con giusta ragione, era l'invenzione del genere espressivo ed animato; nissuno gli può disputare la creazione di tante bellezze, in cui sta tutto il merito ed il progresso della musica moderna; però condusse in tal modo il genere drammatico che valse ad annullare la vera musica da Chiesa.

Allorquando l'*Orfeo* di questo chiarissimo compositore fu rappresentato nel 1607, l'orchestra componeasi di due *clavicembali*, due *contrabbassi* di viola, dieci *soprani* di viola, un'*arpa doppia*, due *violini* francesi a quattro corde, due *ghitarre*, due *organi* di legno, tre *bassi* di viola, quattro *tromboni*, un *organino* di regale, due *cornetti*, un *zufolo*, una *chiarina* e tre *trombette* a sordina — I *clavicembali* suonavano i ritornelli; *Orfeo* era accompagnato dai *contrabbassi*; i *soprani* facevano i ritornelli al *recitativo* d'Euridice; l'*arpa doppia* accompagnava un coro di ninfe; i *violini* francesi, la Speranza; le *ghitarre*, Caronte; e gli *organi*, il coro degli spiriti infernali: coi *bassi* di viola cantava Proserpina, coi *tromboni* Plutone, coll'*organino* di regale Apollo: il coro finale di pastori era sostenuto dallo *zufolo*, dai *cornetti*, dalla *chiarina* e dalle *trombette* a sordina.

Coetaneo di Monteverde fu il monaco Viadana (Luigi); nacque a Lodi verso il 1565. Si rese celebre per l'invenzione da lui fatta del *basso continuo* per l'accompagnamento della voce per organo. Alcuni gli contrastarono questo merito, che la critica più imparziale ed illuminata oggidì gli assicura. Viadana istesso dichiarò sua questa invenzione nel 1603, e disse che l'avea immaginata a Roma sei anni prima e gli fu suggerita per istinto piuttosto che per analisi. Egli cercava mezzi di scrivere pezzi di musica per chiesa che potessero essere cantati ad una sola parte, a due, a tre od a quattro, conservando però un'armonia piena anche quando non fosse che una sola parte di canto, e nulla trovò di meglio che un *basso instrumentale e continuo*, il quale dovea essere eseguito dalla mano sinistra dell'organista, mentre la mano dritta sosteneva l'armonia delle parti. Forse questa idea Viadana l'attinse dall'accompagnamento del *recitativo* dei drammi di Emilio del Cavaliere e di Peri. Le sue opere più volte vennero pubblicate sotto il titolo: *Opera omnia sacrorum concertuum cum basso continuo*. Il Viadana nel 1644 viveva ancora, l'anno preciso della sua morte non si conosce.

— Fra i compositori Italiani del secolo XVII quello che più contribuì al perfezionamento del *recitativo* fu Carissimi (Giacomo); celebre compositore, nato a Padova verso il 1582. Se egli non fu l'inventore della *cantata* propriamente detta, si può almeno considerare come uno dei maestri che concorsero con maggior efficacia a perfezionarne le forme, ed a sostituirle ai *madrigali*, il cui sistema non era più in armonia con lo stile patetico e drammatico venuto in voga dietro l'invenzione dell'opera. A lui è dovuta l'introduzione degli accompagnamenti d'orchestra nella musica da chiesa. Il suo canto è grazioso, vi si sente particolarmente una verità e squisitezza di espressione sorretta da un'armonia, che, senza essere profonda come quella dei maestri dell'antica scuola Romana, è non pertanto molto pura e gradita. La sua musica, tutta evidenza e facilità, è il tipo della musica moderna. I suoi allievi Balsani, Cesti, Bononcini, e particolarmente Scarlatti (Alessandro) perfezionarono in modo il suo genere che di grado in grado lo condussero allo stile della musica del secolo XVIII. Il Carissimi molto fecondo ed originale, scrisse un gran numero di *messe*, *motetti*, *cantate* ed *oratorii*; ma delle sue opere non

se ne stamparono che poche, per cui divennero di una estrema rarità.

— Celebri compositori appartenenti alla scuola Romana furono: Festa (Costante), Anerio (Felice), Nanini (Giovanni-Maria), e Foggia (Francesco).

— Il Festa, nacque verso la fine del secolo XV, e morì il 10 aprile 1545. Compose molte opere, ma la maggior parte è inedita; e si trova fra i manoscritti degli archivii della cappella pontificia. Ma l' opera più meritevole e che formò la gloria di Festa fu un *Te Deum* che si canta tuttavia nelle solennità a Roma.

— Anerio, distinto contrappuntista nacque a Roma verso il 1560. Alla morte di Palestrina, Clemente VIII lo nominò compositore della cappella pontificia, e ciò avvenne il 3 aprile 1594. Scrisse diverse opere e molto accuratamente.

— Nanini, nacque a Vallerano verso il 1540, e fu condiscipolo di Palestrina. Fu uno dei più profondi musici della scuola Romana, che produsse tanti artisti di molta fama. Morì a Roma l' undici marzo 1607. Le sue opere lo rivelano scrittore dotto ed accuratissimo.

— Il Foggia, nacque a Roma nel 1604. Fu compositore molto distinto appartenente, come ho detto, alla scuola Romana. Fu egli il primo

che in Italia trattò la *fuga* in istile tonale, i suoi predecessori non avevano scritte che *fughe* reali; questa differenza coincide con la trasformazione di tonalità sviluppata con l'introduzione degli accordi dissonanti naturali verso il tempo della nascita di Foggia. L'armonia di questo maestro è dolce, pura e corretta. Con precisione non si conosce dove e quando morì.

L'epoca in cui fiorirono tutti questi illustri ingegni, cioè dal 1550 al 1595, ebbe con ragione il nome di Palestrina. In detta epoca i progressi delle scienze e della civiltà italiana influirono molto all'arte, e le altre nazioni non sostennero il confronto delle nostre scuole. Non vi è stato popolo vissuto in civil società, che non abbia conosciuto la musica; ma il certo si è che in Italia ebbe incremento, e ciò si può asserire senza tema delle osservazioni di certi pedanti.

CAPITOLO IX.º

Musica del secolo XVII.

Le origini della musica teatrale si perdono nelle tenebre in che giacciono gli spettacoli religiosi; ma però, mettendo da parte l'antichità, bisogna dire che la prima opera in musica

propriamente detta (*melodramma*) fu eseguita a Firenze in casa del Corsi l'anno 1597. Non si può negare che in varie città d'Italia, come in Mantova, in Urbino, in Ferrara si fossero fino dal declinare del secolo XV rappresentate produzioni teatrali con molto lusso di strumenti musicali: ma in verità i Fiorentini furono quelli che si cooperarono a mettere in accordo la musica con la poesia, e combinarle in modo che l'una non rimanesse sopraffatta dall'altra, ma ambedue producessero un solo e più potente effetto sull'anima.

Una camerata di eruditi gentiluomini Toscani prese a coltivare con istraordinario ardore gli studii musicali. L'accademia tenevasi in casa di Giovanni Bardi, Conte di Vernio, ed i principali suoi membri erano il Mei, Galilei (Vincenzo), il Doni, il Corsi, lo Strozzi, il Rinuccini, ed i musicisti Caccini (Giulio), e Peri (Giacomo). Il Mei, il Galilei ed il Doni si applicarono ad illustrare la musica Greca, e ad analizzare quei principii filosofici che ora vengono chiamati l'estetica della musica. Il Bardi ed il Rinuccini presero a perfezionare la forma e lo stile del *melodramma*. Caccini e Peri doveano apporre le note alle loro composizioni poetiche, e dalla bocca di questi filosofi apprendevano le vere dottri-

ne della *imitazione musicale* con una docilità edificante in musicisti di professione. Tanto ciò è vero, che lo stesso Caccini una volta disse: *Ho appreso più dai loro dotti ragionamenti, che in trent'anni non ho fatto nel contrappunto.*

— Tutti questi chiarissimi ingegni scrissero diverse opere d'estetica musicale, e per la prima volta vennero spiegati in un linguaggio chiaro, nobile ed elegante, i principii teorici dell'arte; ma quel che li rende sommamente interessanti ed istruttivi sono le riflessioni sulle vere massime della *imitazione musicale*. Dopo che i sopradetti letterati dichiararono nelle loro opere le più sane norme della *ragione poetica e musicale*, gustò il pubblico Fiorentino il primo saggio pratico delle loro dotte speculazioni nella rappresentazione della *Dafne*, scritta dal Rinuccini, e posta in musica dal Peri, che fu eseguita, come ho detto, in casa del Corsi il 1597. La seconda opera che si rappresentò fu l'*Euridice* dello stesso Rinuccini; e la maggior parte degli scrittori è di accordo nell'intitolare l'*Euridice* il tipo del moderno *melodramma*. Essa fu rappresentata nel 1600 in Firenze all'occasione delle nozze di Maria de' Medici col Re cristianissimo, e nello stesso tempo si pubblicò con le stampe del Marescotti. La musica dell'*Euri-*

dice è di Giulio Caccini; intanto alcuni sostengono ch'egli non fu solo al lavoro, ma ebbe l'ajuto del maestro Peri. Per allontanare ogni dubbio voglio qui trascrivere il frontespizio siccome fu stampato: *L'Euridice composta in musica in istile rappresentativo da Giulio Caccini Romano, Firenze 1600, per il Marescotti*. Tale supposizione poi viene interamente dileguata dalle prime parole della lettera dedicatoria, che il Caccini indirizzò al Conte di Vernio: *Avendo io posto in musica, dic' egli, in istile rappresentativo la favola l'Euridice, e fattala stampare, mi è parso parte del mio debito dedicarla a V.^a S.^a Ill.^a*. Dalle quali cose si può conchiudere che l'*Euridice* fu musicata da Caccini senza dire altro. Egli conosceva, è fuor di dubbio, tutte le regole per ben scrivere un *recitativo*; ma nel tempo stesso non le pose tanto bene in pratica in quello dell'*Euridice*. Le *cantilene* del medesimo sono tutte composte di un giro di *frasi* e di *cadenze* che, lungi dall'imitare gli accenti e la prosodia della favella, si accostano ai *motivi* delle *arie*, sicchè nell'*Euridice* non si osserva nessuna differenza tra i *concetti melodici* delle pretese sue *arie* e quelli del *recitativo*. Le *note* poi del basso, invece di *star ferme*, si muovono sempre in compagnia del canto, passando ad

ogni *battuta* alla 2.^a, alla 4.^a, alla 5.^a, alla 6.^a, per ricadere poi con delle *cadenze perfette* o *imperfette* sulla corda fondamentale. —

Avendo parlato dei compositori Peri e Caccini, è mio dovere dire qualche cosa del Rinuccini. Non è immaginabile con quanto applauso venisse salutato il primo esperimento, che fu la *Dafne*. Egli offerse l'esempio del *melodramma* con tali forme distinte, che i suoi successori poterono variarlo, abbellirlo, arricchirlo, ma non mai mutarlo. È molto difficile trovare negli ultimi anni del cinquecento chi sapesse scrivere versi più armoniosi di quelli del Rinuccini; il suo *recitativo* scorre dolcemente e quasi si modula da sè fra le labbra che lo pronunziano: i suoi versi in una parola sono l'opposto di quelli dei moderni *librettisti*, versi barbari, triviali, che letti senza l'accompagnamento dell'orchestra sono un vitupero. Per mettere in musica uno di questi *libretti* vi assicuro, che se il maestro compositore non avesse cognizioni profonde, e non fosse dotato di quella tale ispirazione che ha fatto immortalare tanti illustri compositori, non so come ne potrebbe uscire da un tale labirinto.

— In quei tempi non parve vero ai Principi d'Italia il mirabile trovato del *dramma musicale*. Non si celebrava un matrimonio principesco, nel

quale la solennità per la massima parte non consistesse nella rappresentazione di una nuova opera in musica, che, trattando per lo più di soggetti amorosi e mitologici, liberava gli occhi sovrani (dalla impertinenza della tragedia storica). Intanto senza dilungarmi davantaggio su di ciò, seguirò il mio lavoro critico-biografico.

Nel secolo XVII la musica spiegava il volo verso la meta della perfezione. In mezzo alla febbre epidemica, dice il Majer, del cattivo gusto, che facea delirare poeti, pittori ed architetti, i soli musicisti rimasero intatti dal contagio universale, e pervennero a creare un nuovo linguaggio musicale, atto a conseguire, con l'originalità e verità delle melodie e coll'eccellenza del canto e dell'istrumentale il vero scopo dell'arte, che non può consistere che nell'espressione.

— Un celebre compositore e contrappuntista del secolo XVII nacque a Roma nel 1602 ed ebbe a maestro Vincenzo Ugolini. Costui è Benvenuti (Orazio) figlio naturale del Duca Alberto di Lorena; fra le molte sue buone composizioni si annovera la *messa a quaranta voci reali in dodici cori*, che si eseguì a Roma nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva, da 150 professori, il 4 agosto 1650.

— Cesti (Marc' Antonio) fu uno dei migliori compositori drammatici del secolo XVII; nacque verso il 1620. Studiò sotto Carissinii; nel 1646 fu maestro di cappella a Firenze , creduta sua patria. Il Cesti merita di essere annoverato fra quei musici che più contribuirono al progresso della musica teatrale

— Melani (Alessandro) nacque a Pistoja, fu primo maestro di cappella a S. Petronio di Bologna nel 1660 , poi a quella di Santa Maria Maggiore il 1667. Gran fama ebbero, fra le sue composizioni , i suoi *mottetti* a tre ed a quattro voci. —

Lulli (Giovanni Battista) celebre suonatore di *violino* e distinto compositore, nacque a Firenze nel 1633 , e morì a Parigi il 22 marzo 1687. Luigi XIV dopo averlo udito, volle comporsi u'n orchestra di *violini* per la corte dando al Lulli la direzione.

Allora fu ch'ebbe occasione di sperimentare il suo ingegno nel genere lirico, e poco dopo ebbe il titolo di soprintendente generale della musica del palazzo (1661). In capo a breve tempo, introdotta la musica drammatica in Francia, Lulli la recò ad alto grado di perfezione con belle novità che sempre furono coronate di lieti successi; nel corso di 15 anni , compose 19 *opere*.

Lasciò fama del più grande maestro di musica che sino allora si fosse veduto in Francia. Luigi XIV, che molto lo stimava, lo dichiarò nobile, e nominollo segretario della cancelleria. Ma la rinomanza di esso oggidì è nulla; salvochè in alcune parti, le sue composizioni mancano di originalità e di particolar carattere. Lasciò tre figli Cristiano, Giovanni e Luigi, i quali coltivarono la musica, ma non ebbero nome che per la riputazione del padre.

— Rinomato compositore e ottimo scrittore didattico fu Bononcini (Giovanni-Maria), nato a Modena verso il 1640, morto il 19 novembre 1678.

L'opera sua più stimata è un trattato elementare di composizione, intitolato: *Musico pratico che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose che concorrono alla composizione dei canti, e di ciò che all'arte del contrappunto si ricerca*. Fu pubblicata a Bologna il 1673.

— Gasparini (Francesco) nacque a Lucca verso il 1650 secondo alcuni, secondo altri il 1665. È considerato uno dei più rinomati compositori del suo tempo, sia da chiesa, sia da teatro. Egli fu il maestro del famoso compositore Benedetto Marcello.

L'opera che più di tutte lo rese celebre è un trattato d'accompagnamento intitolato: *L' armonico pratico al cembalo*. L'autore non ebbe altro scopo, siccome l'indica il titolo, che di formare degli accompagnatori; in poche pagini esso sviluppò la tradizione delle scuole Italiane su questa materia, e per questo solo lato la sua opera fu per lungo tempo la migliore.

Fra tanti chiarissimi ingegni ve ne fu però uno, che occupa nella storia della musica un posto distintissimo. Fu per lui che l'arte fece gran progresso e la sollevò dallo stato di avvilitamento in cui era caduta.

— Questo gran compositore fu Scarlatti (Alessandro) nato, secondo il Predari, in Sicilia e propriamente a Trapani il 1659; secondo altri biografi, a Napoli il 1650, e finì i suoi giorni il 24 ottobre 1725. Diverse sue opere composte pei teatri di Roma, Monaco, Vienna, rivelarono chiaramente in lui un talento fecondo ed originale. In quei tempi il *dramma* non era che un mischio di sacro e di profano, di argomenti presi dalla favola. La decadenza della poesia seco trasse quella della musica, la quale senza espressione per vestire parole e frasi vuote di senso, fu sopraccaricata di ornamenti superflui e quasi bizzarri. Intanto mentre i poeti

cominciarono a sentire ch'era meglio toccare il cuore anzichè abbagliare la fantasia, i compositori conobbero del pari che la potenza dell'arte loro dovea consistere in particolar modo nella *melodia*. Il primo che operò questa benefica riforma fu appunto Scarlatti. Egli diminuì le *fughe*, le *controfughe*, i *canoni*; perchè nel tempo stesso che palesavano la vasta conoscenza dei maestri, pure erano di nocumento all'energia della espressione, ed ai veri effetti dell'arte. — La prima sua opera *Onestà ed amore* fu rappresentata nel 1680 a Roma nel palazzo di Cristina di Svevia; in questo spartito le *arie* cominciavano ad avere più melodia e più grazia; gli *accompagnamenti* erano meglio ordinati, e i *recitativi* più sostenuti. Prima di Scarlatti non se ne conoscevano che semplici, vale a dire, più una declamazione musicale che un vero canto; mise in loro vece un' espressione più animata e più analoga a quel primo moto delle nostre passioni, che si spiegano con altrettanta forza e rapidità. Scarlatti col suo genio originale e creatore perfezionò tutte le parti dell'arte sua, e nuove vie aprì a tutti i grandi maestri che vennero dopo di lui. Nelle sue composizioni si scorge quella purezza di stile appartenente alla scuola Romana. Egli scrisse circa 115 opere e

più di 200 *messe*, sparse tutte di grandi e nobili idee; più abbiamo di lui un gran numero di pezzi da chiesa e da camera. Il celebre Jomelli considerava le *messe* ed i *mottetti* di Scarlatti come le migliori composizioni di allora in *istile concertato*. Hasse diceva ch'era il migliore armonista d'Italia, parlando dello Scarlatti.

— Caldara (Antonio) nacque a Venezia verso il 1678. Era un abile imitatore ma non sapeva creare; più felice però nella musica da chiesa, lasciò alcune opere che, senza elevarsi all'altezza delle belle composizioni a *stile concertato* delle scuole di Scarlatti e Leo sono non pertanto degne di essere ricordate.

— Rinomato compositore di musica e professore di bel canto fu Porpora (Nicola). Nacque a Napoli nel 1685 e vi morì in età di 80 anni nella più estrema miseria, causata dalla sua sconsiderata liberalità. Porpora fu ai suoi tempi chiamato il *patriarca dell'armonia*, non si distinse però per le molte sue opere, nè per novità d'idee. Come suonatore di *clavicembalo*, pochi il poteano eguagliare. Il vero monumento della sua gloria sta nella scuola da lui istituita a Napoli, che produsse i più celebri cantanti del secolo XVIII e fra questi il celebre Farinelli.

— Giacomelli (Geminiano) fu un buon compositore drammatico; nacque a Parma nel 1686. Fra le sue migliori opere si ricordano ancora il *Cesare in Egitto*, composta a Torino, e l'*Ar-sace*. Queste due opere lo rivelano scrittore dotto ed accuratissimo; talvolta manca di originalità, ma è un neo quasi invisibile. Morì il 19 gennajo 1743.

Celebre compositore, dottissimo letterato, buon poeta, fu Marcello (Benedetto). Nacque a Venezia il 14 luglio 1686 di nobil prosapia che annovera tra gli antichi suoi Niccolò Marcello, il quale fu Doge di Venezia nel 1473, ma tenne la dignità per soli 15 mesi essendo morto nel 1475. Benedetto mostrò fin dalla prima età ottime disposizioni alla musica, ed il suo primo saggio fu una *missa*, nella quale risplendono molti pregi. Fra le molte sue opere musicali, quella che fa immortale il suo nome è la musica con la quale vestì una parafrasi in versi italiani dei cinquanta *salmi*, dettata da Girolamo Ascanio Giustiniani, e pubblicata col titolo: *Estro poetico armonico*. Questi *salmi* musicati non solo sono il capo-lavoro di Marcello, ma una delle più classiche produzioni dell'arte; ed allorchando furono uditi per la prima volta, destarono un entusiasmo universale. Sono essi ad

una, due, tre ed anche a quattro voci. In questi *salmi* vi è ordine, espressione poetica, originalità d'idee, stile che ora arde di veemenza, ed ora è pieno di canti religiosi e commuoventi, in una parola il vero bello sta racchiuso nei detti *salmi*. Delle sue opere letterarie quella che veramente merita di essere ricordata è: *Il teatro alla moda, ossia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire opere italiane in musica*, pubblicata a Venezia il 1720. Quest'opera non è altro che una vivissima satira contro gli abusi che si erano introdotti sui teatri. L'autore vi assale i difetti dei cantanti, dei compositori e dei poeti; benchè più volte ristampata, meriterebbe di avere una nuova edizione anche oggi. — Nelle sue *canzoni madrigalesche ed arie per camera a due, a tre, a quattro voci* pubblicate a Bologna il 1717, si distingue un'opera buffa briossissima, che l'autore fece cantare dai soprani e dai contralti della cappella di San Marco, onde metterli in ridicolo, perchè la musica e le parole imitano i gridi di un gregge che bela. Pervenuto a quella età in cui per nobiltà di sangue era chiamato ad esercitare dignità pubbliche si volse agli esercizi forensi, e diventò successivamente membro del consiglio dei quaranta, provveditore a Pola, camarlingo

a Brescia , ove morì il 1739. Ai tanti titoli si aggiunsero, nell'epigrafe posta sulla tomba, le parole seguenti: *poeta filosofo e principe della musica*.

— Il capo della famosa scuola napolitana che produsse i più celebri compositori Italiani del secolo XVIII fu Durante (Francesco). Nacque a Napoli nel 1693. Egli era dotato di raro talento nel comunicare agli altri la scienza, ed il sentire più perfetto della tonalità. Prova irrecusabile è l'immenso numero di eccellenti suoi allievi, fra i quali si annoverano Pergolese, Duni, Traetta, Jomelli, Piccini, Sacchini, Guglielmi e Paisiello.

Ebbe pure merito grande nel dare a tutte le parti vocali forme cantabili e facili, e sotto questo aspetto le sue composizioni possono servire di modello anche oggidì. Morì nel 1755.

Coetaneo di Durante fu Leo (Leonardo). Celebre compositore ed uno dei capi della buona scuola napolitana del secolo XVIII; nacque a Napoli nel 1694. Non solo fu maestro, ma anche artista di raro talento. La sua musica da chiesa non è inferiore a quella di Durante, anzi tocca meglio il cuore ed ispira maggior divozione. In questo genere citerò, come veri modelli di perfezione, l' *ave maris stella* per sopra-

no ed orchestra, il suo *credo* a quattro voci ed il *miserere*. Leo fu sommo anche nella musica teatrale, sempre di stile elevato, spesso patetico ed appassionato; mirabile è poi l'arte sua nel cavare i più grandi effetti con modi semplicissimi. Egli musicò parecchi *drammi* di Metastasio e fu per molto tempo celebre e popolare in Italia la sua *aria*: *Misero pargoletto del Demòfoonte*.

I suoi scolari furono i più illustri compositori del secolo XVIII. Fu trovato morto di apoplezia, appoggiato sopra il suo *clavicembalo*, nel 1745.

Le opere di maggior grido uscite dalla sua penna furono: la *Sofonisba* (1718); l'*Olimpiade*, il *Demòfoonte*, il *Cajo Gracco* (1720); il *Caione in Utica* (1726); la *Clemenza di Tito* (1735); *Ciro riconosciuto*, *Achille in Sciro* (1744), e varii *melodrammi buffi*.

— Nel secolo XVII tre altri compositori si distinsero non solo per l'originalità, ma anche per l'armonia robusta e ricca di modulazioni. Questi furono: Grandi, Feo e Bassani.

— Grandi (Alessandro) nacque in Sicilia e fu uno dei più rinomati compositori di musica ecclesiastica. Fu primo maestro di cappella alla Cattedrale di Rimini, poi nel 1640 alla chiesa

di Santa Maria Maggiore a Bergamo. Ignorasi l'epoca di sua morte.

— Feo (Francesco) nacque a Napoli nel 1699 ed ebbe fama di compositore e sommo maestro. Il suo stile fu elevato, e rivela profonde cognizioni d'armonia.

— Bassani (Girolamo) fu compositore drammatico di bella fama e celebre contrappuntista. Nacque a Venezia verso la fine del secolo XVII. Compose in buon numero *vespri*, *messe*, *mottetti* e diverse opere che furono per molto tempo in Italia applaudite e popolari.

Avendo, in questo capitolo, parlato del primo poeta melodrammatico, sento il dovere di dire qualche cosa e a volo d'uccello di Zeno e Metastasio, ristauratori del *melodramma*; ma dovendo qui far sosta, di loro debolmente ragionerò nel capitolo seguente.

CAPITOLO X.^o

Del melodramma — Zeno — Metastasio

Il melodramma, come ognuno sa, letteralmente è un componimento teatrale cantabile, un *dramma* in musica. (Da *melos* canto, e *drama* azione).

È un poema di genere affatto particolare che non può dirsi propriamente nè *tragedia*, nè *com-*

media, nè *dramma* nel vero e stretto senso di queste parole, ma partecipa di tutti e tre detti componimenti poetici, e viene com' essi eseguito in teatro: in una parola è un poema drammatico che in luogo di essere semplicemente recitato col naturale accento di chi parla, viene cantato mediante le note musicali.

Lo Zeno ed il Metastasio non furono inventori del *melodramma*, ma variarono ed arricchirono l' esempio che offrì Rinuccini. — Zeno nacque a Venezia nel 1688, ed ivi morì nel 1732. Egli non potè coltivare gli studii se non per l' ajuto che gliene porse il Vescovo di Capo d'Istria suo zio. I primi suoi saggi poetici furono macchiati dei vizii del seicento, ma presto egli s' accorse della falsa via che correva e se ne ritrasse. Uomo di rara memoria, di gentile conversare, di critica retta ed arguta, fu in poco tempo conoscitissimo in Venezia e fuori, e tenne corrispondenza coi principali letterati del suo tempo. La patria qualche volta si dimostra troppo ingrata verso quei tali ingegni che dagli altri paesi ottengono stanza, mezzi e cariche, perciò spesso succedono l' emigrazioni. Zeno offeso che in patria gli si negasse un ufficio nella biblioteca Marciana, accettò le offerte di Carlo VI Imperatore e si condusse alla corte di Vienna col tito-

lo di poeta e di storiografo. Scrisse per quella corte i suoi *drammi per musica* nei quali fu il primo a introdurre in Italia le buone regole dell'arte drammatica e far che la poesia dominasse la musica, e si può dire che fu inventore di quelle *cantate* o azioni sacre, che si chiamano *oratorii*.

Apostolo Zeno, come poeta drammatico, fu il degno precursore di Metastasio. La maggior parte dei *drammi* di Apostolo Zeno furono posti in musica dal Caldara. Non sono tutti della maniera *tragica*, ma ve n' ha dei *comici*, dei *semiseri* e dei *pastorali*, in tutto 63. Nel 1729 gravato dagli anni, rinunziò all' uffizio di corte e gli sottentrò Metastasio. Zeno faceva ritorno a Venezia nel 1734 e moriva tranquillo in mezzo ad una sua bellissima biblioteca e ad un prezioso musco d' antichità e di medaglie.

— Zeno fece ogni sforzo per conciliare l' *opera musicale* con le norme della vera *drammatica*, comporre cioè un *melodramma* che stesse in pace con la logica dell' *arte*.

Fu questa un' impresa sommamente ardua; sicchè quando il dotto Fabroni componeva le vite degl' illustri Italiani, domandò a Metastasio un giudizio sul merito drammatico di Apostolo Zeno e rispondendo alla dimanda, si esprime in

questi termini: « quando a lui mancasse ogni altro pregio poetico, quello di non essersi reputato esente dalle leggi del verosimile; quello di essersi difeso dalla contagione del pazzo e turgido stile allor dominante; e quello finalmente di aver liberato il coturno dalla comica scurrità del socco, con la quale era miseramente confuso, sono meriti ben sufficienti per esigere la nostra gratitudine e la stima della posterità ».

Se in qualche cosa andò errato, sorse il Metastasio ed appianò tutte le lacune.

Nacque questo sommo poeta a Roma il 3 gennaio 1698, e morì a Vienna il 12 aprile 1782. Ebbe a maestro il celebre Gravina, il quale commise due errori nell'educazione del Metastasio, l'uno fu di voler fare un avvocato di colui che vedea nato poeta, l'altro di non volergli permettere di scostarsi d'un passo da una cieca venerazione pei Greci, non considerando che nel giovine traluceva un ingegno più creatore che imitatore, e così quando questi nell'età di anni quattordici compose il *Giustino*, quantunque, avendo riguardo all'età, fosse cosa maravigliosa, pure non annunciava che un imitatore dei Greci (1).

(1) Il dotto Gravina un dì trovandosi a passare

Fino dal suo esordire il Metastasio procedeva con certi preconceppi, che gli servirono di norma, e che nello adoperarli modificò, non mutò mai essenzialmente; non ostante conseguì la riforma del *melodramma*. Il poeta privo della libertà di fare se ne dolse spesso con gli amici, ai quali diceva che quelle tali convenienze inalterabili gli erano di troppo tormento. Quello introdurre ne' suoi *drammi* più voci di donne, e che la prima avesse a parlare tanto e non più, la seconda avesse a comparire in questa o in quella scena; che vi dovesse essere un tenore, un soprano, un basso o più bassi; che tale scena dovesse finire con un *duetto*, la tale altra con un'aria, erano tutte queste convenienze per

dall'abitazione di Felice Trapassi, udì cantar versi al piccolo Pietro con molta grazia e facilità; e siccome rimase oltremodo contento e maravigliato, gli offrì una moneta che il fanciullo ricusò. Questo tratto di alto sentire piacque tanto al Gravina, che invogliatosi d'esser gli protettore e maestro, il chiese al padre, promettendogli che lo terrebbe più come figlio che come discepolo; a questa proposta il padre acconsentì. Il Gravina avuto il fanciullo, ad augurio di sua futura grandezza, volle mutargli in forma greca il cognome, e lo chiamò *Metastasio*, perchè *metastasi* tra' Greci vuol dire *Trapasso* o *Mutamento*.

Metastasio tante catene, dalle quali volendo svincolarsi non potea. In ogni modo egli fu assai grande nella felice riuscita di ricostruire il concetto del *melodramma*, e rendere ai versi l'onore che loro era stato usurpato dalla tirannia delle note musicali. La sua perfezione sta nel giusto equilibrio della poesia e della musica, distrutto il quale, l'opera musicale perde della sua bellezza. Questa giusta economia fra le note e le parole fu creata o almeno ristabilita e condotta al più alto grado di perfezione da Metastasio. Egli però fu addottrinato nell'arte musicale dal maestro Porpora suo intimo amico, sicchè facendo rapidi progressi, si trovò in poco tempo in condizione tale da conoscere le intime ragioni delle due arti, di signoreggiare i mezzi in guisa da poterle equilibrare, affinchè ambedue concordassero a produrre un solo effetto. Quindi per lui il *melodramma* pervenne in verità ad un' altezza non conseguita nè prima nè poi da nessuno tra le migliaja de' poeti che si sono messi allo esperimento.

Il numero delle produzioni melodrammatiche dal Rinuccini al Metastasio è infinito; giova intanto avvertire che nella mania de' tempi nostri pei soggetti chiamati fantastici, quelle opere adesso dimenticate, potrebbero fornire una dovi-

zia di assai maggior pregio che non abbiano i soggetti, che i moderni *librettisti* vanno mendicando nelle letterature straniere (1). Dai critici fu detto, che del vastissimo tesoro della lingua Italiana egli non si giovò che di circa settemila voci radicali; fu detto che il suo verso scorre troppo fluido, suona uniforme, si mostra cascante di vezzi; è fiacco, compassato, e villica l'orecchio sempre d'un modo: ma questi critici, parlando di *melodramma*, non deggiono mai perdere di vista ch'è produzione destinata ad associarsi alla musica. Richiedere da Metastasio, scrittore di *drammi* da servire alle *volate* di *semicrome* e ai *trilli* del *violino*, la poesia del *Prometeo* di Eschilo e del *Saul* di Alfieri, sarebbe lo stesso che domandare cose superiori alla sua possibilità.

— Tutte le sue opere constano di 63 *drammi*, 12 *oratorii*, 48 *cantate*, e d'una gran quantità di *elegie*, *sonetti*, *canzonette* ecc. Fino ai dì nostri non vi è stata persona, che solo sapesse leggere, che non avesse a mente gran parte dei suoi versi, perchè egli sa toccare proprio tutte le fibre del cuore. Ora col mutamento grandissimo

(1) Emiliani-Giudici. Storia della Letteratura Italiana.

avvenuto nel teatro lirico i suoi *drammi* più non si cantano, ma se ne sono recitati alquanti, con sommo effetto, perocchè le passioni vi sono poste maestrevolmente in contrasto, i caratteri, avendo riguardo alle convenzioni teatrali, sono ben pennelleggiati, insomma non lascia mai languire l'azione.

Con ciò sono arrivato alla metà del mio scabroso cammino, per quanto riguarda la musica Italiana; non mi resta che il vero secolo musicale ed il nostro, dei quali vi parlerò nella quarta ed ultima parte.

PARTE QUARTA



CAPITOLO XI.^o

Gran Secolo Musicale

Eccoci finalmente, dopo un faticoso viaggio, pervenuti al vero secolo musicale. La natura avea già decretato di creare in questo secolo un gran numero di chiarissimi ingegni, i quali doveano concordemente travagliare onde sollevare all'apice della perfezione tanto la musica teatrale, quanto quella ecclesiastica. Mentre il *melo-dramma serio*, mercè la cooperazione di Aposto-

lo Zeno e di Metastasio , andava sempre più a perfezionarsi, in Napoli ed in Venezia alcuni valenti poeti si sforzavano di rendere il medesimo servizio alla *commedia per musica*. Tullio napoletano scrisse la *Serva padrona*, la quale per la naturalezza dei caratteri e la vivacità del dialogo merita in verità di essere riguardata come un perfetto modello dell' *Opera buffa*. Alle sue pedate tenne dietro il Lorenzi, suo concittadino, scrittore di molti graziosi *drammi*, fra questi i più meritevoli sono: *Fra i due litiganti il terzo gode*, l' *Idolo Cinese*, e la *Pietra simpatica*. Nello stesso tempo comparvero il *D. Chisciotte* di Apostolo Zeno ; il *Socrate immaginario* di Galiani , la *Buona figliuola* , il *Filosofo di campagna*, il *Mondo della luna* , e varii altri *drammi buffi* di Goldoni:

— All'invito delle Muse non furono tardi a rispondere i nostri compositori del secolo XVIII, i quali crearono un nuovo *linguaggio musicale*, il più atto di tutti a conseguire il vero scopo dell'arte, la quale non può consistere se non se all' espressione. Questi sommi maestri , dice il dotto Majer , ridussero la *melodia* a quelle tale regole analoghe che costituiscono la grammatica di ogni linguaggio parlato; insegnando il modo di formare e legare insieme le frasi, di costruiri-

re i periodi, e di abbellire l'elocuzione cogli artificii rettorici più atti a renderla capace di commuovere e dilettere. I loro pensieri procedono con un ordine ammirabile; gli *antecedenti* non vengono mai combattuti dai *susseguenti*, ma s'innestano con molto artificio, conservando sempre l'unità del motivo in mezzo alla varietà delle modulazioni. La vita del loro sistema consisteva nel ritrovare il *concetto melodico* ed il *movimento ritmico* affinchè esprimessero bene il senso delle parole, e servissero come *tema*, propriamente detto, il *soggetto* della composizione. Dividevano gli affetti umani in *deboli* e *veementi*: collocarono in prima la *paura*, la *tristezza*, il *languore* ecc; in secondo l'*allegrezza*, la *collera*, l'*ardire* ecc; e siccome la nostra pronunzia apparisce *languida* e *tarda* negli affetti *deboli*; *forte* e *veloce* nei *veementi*; studiarono mercè la diversa qualità dei *tuoni* e dei *moti ritmici* d'imitare gli effetti delle commozioni dell'animo su di noi prodotte da ciascuna di queste due diverse specie di affetti. Usavano i suoni *gravi* ad esprimere gli attributi proprj dell' uomo, come la *maestà*, la *fermezza*, il *coraggio* ecc; gli *acuti* poi l'usavano ad esprimere la *grazia*, le *lusinghe*, la *voluttà* ecc; essendo queste il retaggio delle donne. Con molta sagacità seppero avva-

lersi delle parti elementari della musica e nel modo seguente: adoperavano i *tempi pari* per esprimere la *tranquillità* e la *fermezza*; i *dispari* per l'*esultanza* e per l'*ira*; le *legature* a spiegare la *tenacità* e l'*ostinazione*; le *sincopi* ad esprimere l'*affanno*, il *pianto*, la *palpitazione* e così scorrendo di tutt' i sentimenti dell'animo e di tutt' i moti del corpo ad essi corrispondenti. L'istinto filosofico, di cui erano stati largamente provveduti dalla natura, insegnò loro a fare questa bellissima divisione.

Avendo ciò esposto seguirò il mio viaggio critico-biografico, principiando da Galuppi (Baldassare). Nacque a Burano, presso Venezia, nel 1703; terminò i suoi studi musicali in questa città, e fece rappresentare nell'età di 18 anni la sua prima opera *Gli amici rivali*, senza alcun plauso; ma invece però di perdersi d'animo a questo sinistro esperimento, si pose a fare nuove composizioni che furono meglio accolte, e divenne successivamente maestro di cappella di S. Marco, e capo del Conservatorio degl' *Incurabili*. Chiamato in Russia dall'Imperatrice Caterina II verso il 1766 per dirigere il teatro di Pietroburgo, gli dette per così dire nuova vita, e ritornò in Italia ricolmo de' favori dell'Imperatrice, la quale seppe degnamente ricompensare le

sue fatiche e le sue cure. Morì a Venezia il 1785. Si hanno di lui 54 *opere*, che quasi tutte ebbero un grande successo per la vivezza, la fluidità, la grazia delle sue melodie, avvegnacchè non sempre d'armonia corretta.

Galuppi diceva che le qualità essenziali della musica dovevano essere: *vaghezza, chiarezza e buona modulazione.*

— Martini (Gio. Batt.), nacque a Bologna nel 1706, morì in essa città nel 1784. Fu minore conventuale, dottissimo e celeberrimo maestro di musica; in principio lo mandarono alle missioni dell' India; ma la sua salute lo costrinse a ritornare in patria, sicchè dandosi allo studio della musica dopo poco tempo a inchiesta tanto dei maestri, quanto dei dilettanti, aperse una scuola. Furono veduti alcuni maestri di musica, come un Jomelli, un Mozart, un Gluck, un Gretry ed un Mattei intervenire allè sue lezioni.

Abbiamo di lui: *Saggio fondamentale pratico di contrappunto — Storia della musica.* I tre volumi da esso pubblicati, trattano soltanto della musica delle nazioni che fiorirono innanzi l'era cristiana. In una delle sue dissertazioni discute alcune importanti quistioni intorno all' origine della musica moderna; ma giunto all' epoca di Guido Arelino, non si conosce il perchè, inter-

ruppe la sua storia nel punto più rilevante per noi, con grave perdita dell' arte. Al Martini non mancò nessuno dei sussidj necessarij a condurre a buon termine l' intrapreso lavoro: vigore d' intelletto ; perizia somma sì nella teorica , come nella pratica; erudizione vastissima ; cognizione delle lingue e delle scienze ausiliarie fisico-matematiche; moltissimi documenti musicali di ogni età e di ogni nazione; avea raccolto tante opere, affinchè ben conducesse la sua storia , che tra stampate e manoscritte , ammontavano a 17000 volumi. Molti altri scritti abbiamo di lui ma di minore importanza. Fu uomo di semplicissima vita, di grande bontà, di singolare modestia; ma contuttociò non gli mancarono detrattori e nemici tra gli stessi suoi confratelli, tra gli stessi suoi discepoli: ma tutti egli disarmò con la mansuetudine.

— Il Martini non trae la sua celebrità dal brio , dalla varietà del comporre , ma se bene dalla dottrina dell' arte musicale , nella quale non ebbe pari. Avea appreso i principj della musica da suo padre, suonator di *violino* ; a 19 anni appena era fatto maestro di cappella nella chiesa del suo ordine in Bologna. Era appassionato della semplicità degli antichi , e particolarmente nella musica sacra, non potea tollera-

re quelle vaghezze, quelle leziosaggini teatrali, che tanto poco si convengono alla maestà degli uffizii divini; ma come spesso avviene a tutti coloro che troppo amano il semplice, trasecse nel secco per la soverchia sua parsimonia della parte istrumentale. Nella teorica però egli veramente grandeggia: immensa, quasi incredibile era la sua erudizione.

— Casaro (Pasquale), nacque nel 1708 a San Pietro nella provincia di Lecce, e morì a Napoli nel 1787. La sua musica da chiesa è semplice ma espressiva, le sue melodie piacquero molto perchè piene di grazia e di naturalezza. Lo stile delle composizioni di Casaro è leggiere, semplice ed elegante.

Pergolese (Gio. Batt.) fu uno dei più grandi compositori del secolo XVIII. Nacque a Jesi il 3 gennajo 1710; giovanetto fu inviato a Napoli nel Conservatorio de' *poveri di Cristo*, perchè la sua famiglia, quantunque di gentil condizione, non avea amica la fortuna. Imparando a suonare il *violino* ne traeva accordi e suoni così dolci e nuovi che il suo maestro De Matteis ne fu maravigliato e il presentò al celebre maestro di *contrappunto* Gaetano Greco, come uno di quegli ingegni creati dalla natura a essere grandi nell'arte musicale; nè le sue predizioni cad-

dero in fallo. Nella musica *buffa* il suo capolavoro è la *Serva padrona*; nella seria l'*Olimpiade* del Metastasio. Molte sono le composizioni ecclesiastiche: oltre lo *stabat* (che fu il canto del cigno) e la *salve regina*, compose per la corte di Modena una *missa*, un *dixit* ed un *laudate pueri*, che sono tre gioielli d' inestimabile valore.

— Pergolese fu il primo cui venne in pensiero vestire qualche *aria* d' un accompagnamento *strumentale* diverso dalla *cantilena* dell' attore; che tra i due *violini* intrecciasse due motivi diversi; che ponesse in campo il *semituonare* cantando; insomma, che il primo spogliasse la *cantilena delle ariette* dal difficile dello Scarlatti, e cercasse per quanto fosse possibile, adattarla alla passione, che destar doveano le parole. Dotato di un cuore sensibilissimo animò la musica con forza e finezza, consultando la natura e la verità senza far uso di quelle modulazioni che scuotono e si dileguono ad un tratto. La sua immatura morte fu attribuita ad effetto di veleno propinatogli dall' invidia dei suoi competitori. La maggioranza però crede che l' unico veleno sia stata una complessione delicata, unita ad una eccessiva sensibilità, questo flagello del *Genio*, che diviene spesso una spada che logora il fodero della salma corporea.

Il Pergolese scrisse molto in ogni genere, e con tanta perfezione d'arte, con tanta squisitezza di forme e di sentimento, che d'Alambert lo chiamava il *Raffaello della musica*. I Francesi attribuiscono alla sua *Serva padrona*, tradotta in francese da Baurans, la riforma avvenuta fra essi della propria musica e la creazione della loro opera comica.

— Al secolo XVIII i compositori si succedevano l'uno all'altro come i giorni della settimana. Fu veramente il secolo d'oro.

Aversa, paese poco distante da Napoli, ebbe la gloria di dare i natali al celebre Jomelli (Niccolò) nel 1714; si educò all'arte per le lezioni di Feo e di Leo; andò successivamente a Roma nel 1740, a Vienna nel 1749, a Stutgard nel 1753; raccolse per ogni dove meritati applausi, e, fatto ritorno in sua patria, ivi morì nel 1774. Abbiamo di lui un numero infinito di *mottetti* e più di 40 *opere*, fra le quali son degne di ammirazione soprattutto: — *Semiramide*, *Vologese*, *Enea*, *Demofonte*, *La Clemenza di Tito*, *Alessandro nelle Indie*, ecc. I suoi pezzi musicali sono sviluppati e ben variati non solo, ma anche felicemente accomodati alle situazioni drammatiche; egli primo fra i compositori Italiani diede pure al *recitativo obbligato* l'energia

e la precisione nell'espressione di cui è suscettibile la musica drammatica. Nella musica da chiesa, se non comprese bene l'arte quanto i maestri della scuola di Palestrina, se vi portò un'espressione troppo viva, e sentimenti non convenienti al tipo religioso, fu ciononostante semplice, nobile e puro.

— La sua *missa di requiem*, il suo *miserere*; ed il suo *oratorio della passione* saranno sempre, nel loro genere, modelli di bellezze armoniche. Il suo maestro Leo, quando udì nel 1736 concertarsi una *cantata* del Jomelli in casa di una signora, voltosi ad essa le disse: Non passerà molto tempo e questo giovane sarà lo stupore e l'ammirazione di tutta l'Europa. L'Imperatrice Maria Teresa d'Austria colmò di preziosissimi doni quest'uomo insigne; e Papa Lambertini nel 1750 lo nominò maestro in San Pietro.

Non mancarono nemmeno a lui malevoli ed invidiosi, dei quali prese tanto dolore che fu colpito d'apoplezia, dalla quale riavutosi a dispetto dei suoi nemici scrisse il suo divino *Miserere*.

Un celebre compositore nacque a Massa-Carrara nel 1727 — Intendo parlare di Guglielmi (Pietro); fece i suoi studi musicali nel Conservatorio di *Loreto*, sotto il famoso Durante, ed esordì nel 1755 con un'opera che conseguì pienis-

simo favore. Dopo che percorse tutta l'Italia, raccogliendo in ogni parte sommi applausi e le più lusinghiere onoranze, andò a Vienna, a Dresda ed in parecchie altre città di Alemagna; finalmente passò a Londra, dove dimorò per cinque anni.

— Si conoscono di questo maestro più di 200 opere fra le quali commendansi, nel genere eroico: *Artaserse*, *La Clemenza di Tito*, *La Dido-ne*, *Enca e Lavinia*; fra gli oratorii: *La morte di Oloferne*, *Debora e Sisara*; nel genere comico: *La Virtuosa in Mergellina*, *Le due gemelle*, *La serva innamorata*; *La pastorella nobile*, *La bella pescatrice*. — La purezza, la precisione, la semplicità e l'esattezza formarono le sue qualità principali. Egli in particolar modo brillò nei suoi pezzi concertati, che sono pieni di estro e di originalità. Era valentissimo nel *contrappunto*, e spesso usava delle *quinte* e delle *ottave*; ma i passi in cui si permetteva d'introdurle, riuscivano così melodiosi, che presto gli vennero perdonate tali irregolarità musicali, che pur troppo egli primo conosceva per tali.

Di ritorno in sua patria in età di 50 anni, ricolmo di gloria e di ricchezze, entrò per terzo fra Paisiello e Cimarosa nella pubblica nomianza e scrisse per diversi teatri. Essendo stato eletto in Roma maestro di cappella di San Pie-

tro nel 1793 da Pio VI, d' altro più non fu sollecito che del suo nuovo ufficio , e morì nel 1804.

— Traetta (Tommaso), fu celebre compositore appartenente alla famosa scuola napoletana e nacque a Bitonto nel 1727. Era dotato del più alto genio drammatico, pieno di vigore nell'espressione dei sentimenti appassionati, ardito nelle modulazioni, e il più inclinato fra i musicisti Italiani del suo tempo a far uso dell'armonia *cromatica* della scuola Tedesca. Musicista profondo ed astratto, Traetta supera tutti negli effetti tetri e pittoreschi dell'armonia. Esordì in età di 23 anni col *dramma* di *Fornace* , ch' ebbe gran favore. Dopo aver colto allorì sui principali teatri dell'Italia, ottenne una pensione dal teatro imperiale di Vienna; nel 1765 fu nominato professore nel Conservatorio dell'*Ospedaletto* a Venezia. Chiamato dall'Imperatrice Caterina, si trattenne per sette anni a Pietroburgo. Volle andare a Londra, ma la debolezza di sua salute non gli permise dimorare lungo tempo.

— Le sue principali opere sono: *Exio a Napoli* 1750; *Ippolito ed Aricia*, a Parma, 1757; *Ifigenia*, a Venezia, 1759, *Armida*, ivi, 1760; *L'isola disabitata* , a Pietroburgo, 1759; *L'Olimpiade*, ivi, 1770, *La Didone*, ivi, 1772; *Germonda*,

a Londra, 1776; *La Disfatta di Dario*, a Napoli, 1778. Morì questo celebre maestro a Venezia l'anno 1779.

Compositore di molta fama fu Piccini (Niccolò), il quale nacque a Bari l'anno 1728; giovanissimo entrò nel Conservatorio di *Sant' Onofrio* diretto allora dal Leo. Nel quindicesimo anno della sua età scrisse una *missa* che il Leo fece cantare alla sua presenza e vi scorse il germe di un bell' ingegno. Nel 1750 incominciò a correre l'arringo melodrammatico con un *opera buffa* rappresentata nel gran teatro di Napoli. I plausi che ottenne due anni dopo per il suo *melo-dramma eroico* della *Zenobia* l'incoraggiò a partire da Napoli; e recatosi a Roma, espose nel 1760 la *Cecchina* del Goldoni. Quest' opera, nella quale si udì per la prima volta uno di quei grandi componimenti d' insieme che si chiamano *finali*, non mosse solo ad applaudire gli uditori ma li entusiasmò. Nuova fama ottenne il Piccini per l' *Olimpiade*, nella quale ebbe a vincere una non lieve difficoltà, e fu la memoria che durava ancora viva delle note di Pergolese e di Jomelli, ma ne uscì con pieno trionfo.

Dopo 15 anni di assenza, ritornato a Napoli, accolse una proposta che gli si fece, e quindi abbandonò l'Italia ed andossene in Francia do-

ve salì a molta altezza il suo nome. *L'Orlando* di Quinault, posto in musica dal maestro Piccini e rappresentato a Parigi, ebbe a vincere gravi difficoltà, perchè tutto il favore dell' universale stava per l'*Armida* di Gluck che pure allora avea scritto. — Il Piccini, essendo stato chiamato in Francia dalla Regina Maria Antonietta, fu fatto maestro di corte; intanto Maria mal soffriva la discordia surta fra i due grandi maestri, sicchè manifestò il desiderio che volea vederla finita. In fatti essi si pacificarono, ma non cessarono però le inimicizie tra i loro partigiani. Finalmente Gluck partì dalla Francia, ma al Piccini sorse un nuovo emulo nel Sacchini. Non per questo si perdettero d'animo, scrisse in prosiegua e molto.

Quando poi la rivoluzione del 1789 lo privò dei suoi stipendî, fece dopo due anni ritorno a Napoli; ed avendo con franchezza manifestato opinioni politiche non grate alla corte ebbe delle sinistre accoglienze e visse per parecchi anni nell' oblio e quasi nella miseria.

L'uomo grande poco cura le vicissitudini della vita ed al nostro Piccini gli parve più conveniente ritornare in Francia; il direttorio venuto in conoscenza del ritorno del grande maestro Italiano, gli assegnò una pensione.

Questo chiarissimo ingegno mancò ai vivi nel 1800 in Passy. I suoi *melodrammi* sono più di 150 in vario genere: ma un solo restò in corso sulla scena e fu la *Didone*. Il carattere dominante nella musica di Piccini è una melodia commovente, uno stile chiaro e facile, una grande eleganza di forme, ma talvolta pure una mancanza di nerbo e di colore, il che diè argomento di vittoria ai Gluckisti sopra di lui.

— Coetaneo del Piccini fu Sarti (Giuseppe). Nacque a Faenza nel 1729; di soli 26 anni era già in tanta riputazione da essere chiamato al servizio del Re di Danimarca, dove dimorò per diversi anni. Ritornato in Italia, ottenne stupende lodi a Venezia ed a Milano. Fra i suoi più belli *melodrammi* fu famosissimo il *Giulio Sabino*. Allora l'Imperatrice Catérina II ebbe gran desiderio di averlo in sua corte: egli condiscese alle munifiche offerte che gli furono fatte, e nuove opere, e specialmente l'*Armida*, gli meritavano d'essere ascritto alla nobiltà Russa.

Senza essere un gran genio, Sarti fu non solo uno dei musici i più valenti nell'arte di scrivere, ma compositore assai fecondo di melodie, piene di soavità; ed avea un talento particolare per l'effetto scenico. Morì a Pietroburgo il 28 luglio 1802.

Tritto (Giacomo) fu anche uno dei buoni compositori ; nacque ad Altamura nel 1735 e morì a Napoli nel 1824. Fu allievo di Niccolò Fago (1), soprannominato il *Tarantino*, che surrogò nella direzione del Conservatorio della *Pietà*, e quando fu fondato il *Real Collegio di musica*, egli fece parte del comitato incaricato a dirigere questa nuova scuola.

Quantunque le sue opere furono in Italia molto applaudite, egli per altro sfoggiò più nella musica ecclesiastica. Citasi di lui un *credo* a cinque voci, ed una *messa* a otto, con accompagnamento di due orchestre. Fra i suoi allievi si annoverano Farinelli, Spontini, Raimondi, Orlandi ed altri distinti artisti.

— **Fenaroli** (Fedele) nacque nel 1730 a Lanciano negli Abruzzi; apparò la musica nel Conservatorio di *Loreto*, dove entrò nel luogo di *Durante*, e fu maestro di Cimarosa e di Guglielmi. Fu compositore e precettista di bella fama, i suoi *Partimenti* vanno per le mani di chiunque incomincia a studiare l'armonia. Morì a Napoli nel 1817.

(1) **Fago** Niccolò fu soprannominato il *Tarantino* perchè nato a Taranto. Fiorì sul principio del secolo XVIII. Il suo stile è elegante e puro, ma le sue idee mancano di originalità.

— Il celebre maeſtro di musica Sacchini (Antonio-Maria-Gaspere) nacque a Napoli nel 1735 di povera famiglia ; ammesso nel Conservatorio di *S. Maria di Loreto* studiò sotto Durante. In breve tempo fece così maraviglioso profitto nello studio della composizione che fu condotto a scrivere per il teatro di Roma, dove si acquistò bella fama. Corse quindi la Germania , e l'Olanda e molti plausi lo seguirono ; trasferitosi in Inghilterra fece rappresentare a Londra il *Montezuma*, il *Perseo*, ed il *Cid*. Giunto a Parigi gli mossero guerra i Gluckisti ed i Piccinisti , nè poterono mettere tregua alla stolta guerra le bellezze che tanto vivamente risplendono nel suo *dramma della Colonia*. Ma Giuseppe II visitando allora la Francia , prese a proteggere il grande maestro e fece pregiare i tanti suoi meriti, sicchè ottenne di far rappresentare il *Rinaldo*, la *Climene*, il *Dardano*, e finalmente l'*Edipo a Colone* ch'è rimasto come l'esempio dei drammi lirici.

Il Sacchini si disponeva a ritornarsene in Inghilterra quando una infermità fattasi più grave per le sofferte amarezze il tolse di vita a Parigi nel 7 di ottobre 1786.

Niun compositore dell' antica scuola Italiana seppe dare tanto incanto alle *arie*, le quali son

in gran numero nelle sue opere, anche le meno felici. Scriveva con purezza ed eleganza traendo dalla sua strumentazione bellissimi effetti con modi semplicissimi.

— Nacque Furlanetto (Bonaventura) di volgare gente a Venezia nel 1738; ebbe i primi rudimenti dell'arte musicale da un suo zio materno, e Jacopo Bolla il rendè compiuto nelle teoriche fondamentali, sicchè fin da giovine acquistossi bella fama. Egli avviavasi al sacerdozio, ma il patriarca di Venezia vedendolo ricercato ed ammirato in tutte le più allegre brigate, non voleva ordinarlo, ma allorquando udì una sua *missa solenne* più non stette in dubbio a consacrarlo. Il Furlanetto perchè sacerdote non volle mai scrivere per teatro, ma essendo fatto maestro delle donzelle nell'*Ospedale della Pietà* l'anno 1768, mostrò quanto anche valesse nel genere drammatico musicando quei *drammi sacri* latini che usavano cantarsi in quel luogo; fra quelli che egli scrisse riuscirono famosi: *La caduta di Gerico*, e *La Sposa de' Cantici*. Non solo in Italia, ma anche nella cappella imperiale di Vienna risuonavano le sue note. Fu maestro di cappella di San Marco e nel tempo che occupò questo posto diede i più bei saggi della sua abilità nel trattare la musica da chiesa nello *stile fugato* ed ab-

bondantissimo di artifizii. — Il suo modo elegante e chiaro nel distribuire le parti e l'arte di farle cantare, l'espressione che sapeva dare alle parole, e la semplice naturalezza delle sue melodie gli danno il merito di classificarlo fra i più celebri compositori di musica da chiesa nello *stile concertato*.

Questo valent' uomo passò di vita in Venezia nel 1817 lasciandoci, oltre alle opere drammatiche ed ecclesiastiche, un bel *Trattato sul contrappunto*.

Compositore celebre fu Boccherini (Luigi) nato a Lucca nel 1740; giovanissimo andò a compiere i suoi studii a Roma, e quindi si ripatriò. Diverse sue composizioni che ivi pubblicò ben presto uscirono dalla sua terra e salirono in celebrità, sicchè la fama l'avea già preceduto in Madrid quando egli vi si condusse, e le accoglienze ricevuto dal Re di Spagna l'indussero a scegliere quel paese per sua dimora. —

Scrisse 58 *opere*, che lo misero tra i primi autori di musica strumentale; il genere del suo canto è nobile, soave e grazioso, le sue idee sono molto originali. Fu il primo a dare un carattere determinato al *trio* ed una forma più sicura al *quartetto*; nel *quintetto* non ebbe altro

rivale che Mozart. I suoi *adagi* sono ancora l'ammirazione degli artisti.

La musica di questo grande maestro è di un carattere sì religioso, che ai suoi tempi soleasi dire: che se Iddio volesse deliziarsi di musica, sceglierebbe quella del Boccherini. Morì a Madrid nel 1806 nella miseria, altri dicono in un chiostro vittima del cilicio che volontariamente vi si sottoponeva.

— Nasceva un celebre compositore a Taranto il 19 maggio 1741, a nome Paisiello (Giovanni). Non si può negare che la musica, mercè la cooperazione di tanti sommi maestri, arrivò nel più alto grado di perfezione nel secolo XVIII. Tanto ciò è vero che tutti i teatri d'Europa rappresentavano le bellissime ed ispirate produzioni dei dotti maestri Italiani, cui natura dotolli di un genio creatore.

Paisiello nel diciottesimo anno era già sommo nella musica ecclesiastica, *messe, oratorii, salmi*, tutti erano scritti con uno stile meraviglioso per purezza e sublimità. *Il Marchese Tulipano* scritto pel teatro di Bologna, destò molto entusiasmo e in breve percorse i primi teatri d'Europa. Ritornato a Napoli musicò: *Lucio Papiro* di Apostolo Zeno, *l'Olimpiade*, il *Demetrio* e l'*Artaserse* di Metastasio. Tutte queste altre sue opere fece-

ro anche il giro dell' Europa , in guisa che le corti di Londra, di Vienna e di Pietroburgo gli fecero generose offerte; egli però antepose quella dell'Imperatrice Caterina, che lo colmò di doni. A Pietroburgo , le opere che più destarono entusiasmo, furono: *La serva padrona* , ed *Il barbiere di Siviglia*. Dopo nove anni di dimora in Russia , si trasferì a Varsavia dove , pel Re di Polonia, mise in note il bell'*oratorio della passione* di Metastasio. Passò nel 1784 a Vienna, e fra tante altre creazioni , scrisse: *Il Re Teodoro* , ove presentò il primo modello dei così detti *finali* di stile serio , che prima di lui non si usavano che nel buffo. — Ritornato in Italia, dal suo genio hanno vita: la *Nina pazza per amore*, la *Molinara*, *Catone in Utica*, più altre stupende composizioni. Napoleone lo chiamò con ogni genere di seduzione a Parigi , ma non si trattene molto tempo , sicchè ritornato a Napoli , dove dando per sempre sfogo alla maravigliosa fecondità del suo ingegno , cessa finalmente di vivere il 15 giugno 1816.

Le opere di Paisiello sommano a più di trenta *melodrammi scii* , ottanta *opere buffe* , varii intermezzi ed un immenso numero di *cantate* , *mottetti*, *oratorii*, *messe*, *sinfonie*, ecc , oltre sei collezioni di musica di *pianoforte* per la Regina

di Spagna. Paisiello è uno dei riformatori della musica moderna. Se la sua musica fu meno robusta di quella di Guglielmi, se le sue idee erano meno abbondanti, ed apparentemente meno originali di quelle di Cimarosa, la sua musica aveva un incanto, ed un' espressione drammatica assai maggiore di quella dei due grandi suoi emuli. — Vigoroso, patetico e sublime fu nelle *opere serie*; leggiadro, naturale e brioso nelle *buffe*; dotato di una facoltà inventiva straordinaria, studiò i suoi rivali contemporanei con somma abilità, superandoli in più cose. Nella *Disfatta di Dario* introdusse per il primo una *aria* a doppio movimento, che cominciava coll' *adagio* e finiva coll' *allegro*; nella *cantata drammatica Giunone e Lucina* si trova la prima *aria* con *coro*. Paisiello spesso seppe discostarsi dalle regole dell'arte, ma con molto buon gusto, e ciò per conseguire sempre un nuovo e mirabile effetto musicale.

Astaritta (Gennaro) ebbe in Italia gran riputazione come compositore. Nacque a Napoli verso il 1749. Scrisse in parecchi generi, e con particolarità riuscì nell'espressione delle situazioni comiche. In setti anni compose più di quattordici *opere*, fra le quali *Circe ed Ulisse* ebbe gran succes-

so non solo in Italia, ma anche in Germania, ove si rappresentò verso il 1787. Astaritta non fu un genio creatore, ma esattamente osservò i precetti dei suoi maestri.

— Bologna, la patria dell' illustre Martini, diede pure i natali a Mattei (Stanislao), nato il 10 febbrajo 1750. Scrisse molte opere, ma la principale cui deve la fama giustamente acquistata è la *Pratica d' accompagnamento sopra bassi numerati e contrappunti a più voci sulla scala ascendente e discendente maggiore e minore, con diverse fughe a quattro ed a otto voci*.

Le opere di Durante, Sala, Vallotti ed altri, per quanto fossero pregevoli, erano divenute insufficienti dopo l'abbandono dell'antico stile ecclesiastico, sul quale molte di esse erano basate e dopo l'uso frequente anzi continuo d'accordi e formole, di cui in principio non si faceva uso se non con estrema riserva (1).

(1) I suddetti Sala e Vallotti furono due grandi contrappuntisti: il primo nacque presso Benevento nel 1701 e morì nel 1800. Fu allievo di Scarlatti e ci lasciò la seguente opera: *Regole di contrappunto pratico*. Del secondo abbiamo diverse opere scritte con molta accuratezza, ed abbondano di *fughe* e di artificiosi *contrappunti*. Nacque a Vercelli l'11 giugno 1687 e morì il 16 febbrajo 1780. Dal 1750 si con-

I bassi di Mattei vennero a riempire questa lacuna, e, senza far dimenticare le opere dello stesso genere, il cui studio è sempre utile ai principianti, diedero alla scienza armonica un nuovo impulso per tutta l'Italia. Mattei, seguendo la scuola del sommo suo maestro Martini, seppe farsi una corona di gloriosi allievi; fra i quali si distinsero Rossini e Donizzetti.

Egli era professore di *contrappunto* nel Liceo di Bologna, maestro di cappella di S. Petronio, membro dell'Istituto d'Italia, di quello di Francia, e di parecchie altre accademie; era profondamente addottrinato nella teorica dell'arte sua e componeva ingegnosamente. Morì in Bologna il 12 maggio 1825.

Un gran genio originale, uno dei più grandi compositori che abbia dato l'Italia, fu Cimarosa (Domenico); nacque secondo alcuni in Aversa il 1754, secondo altri a Napoli il 1751 da poveri ed oscuri parenti. Ebbe da Sacchini le sue prime lezioni; poi entrò nel Conservatorio di *Loreto*, ove si ammaestrò ne' principj della scuola di Durante, ed acquistò fin da giovine, per l'ardentissimo amore che ponea alla fatica, congiun-

siderò come uno dei più celebri compositori d'Italia in questo genere di musica.

to a felicissimo ingegno, una riputazione che ben presto si accrebbe: non avea ancora 20 anni, e già le opere sue erano applaudite nei principali teatri d'Europa. Percorsa la Germania, passò in Russia chiamato da Caterina II; quindi andò a Vienna, ove scrisse: *Il matrimonio segreto*, che si considera come il suo capo-lavoro. Morì di morte immatura a Venezia l'11 gennaio 1801, lasciando più di 100 *melodrammi*, ed una infinità di altre composizioni piene di bellissimi concetti. — I suoi *melodrammi serj* più reputati sono: *Il sacrificio di Abramo*, *Gli Oraxj e Curiazj*, *Penelope*, *Artaserse*; ed i *comici* sono: *L'Italiana a Londra*, *L'impresario in angustie*, *I nemici generosi*, e soprattutto *Il matrimonio segreto*. La sua mente avea gran dovizia di que' felici motivi che in Italia si chiamano di *prima intenzione*, e solea dirsi che un suo solo *finale* avrebbe dato materia ad un intiero *spartito*. Non fu superbo delle lodi de' suoi contemporanei, non fu invidioso degli altri maestri, massimamente de' suoi competitori Guglielmi e Paisiello.

— Se Piccini avea già dato qualche idea dei *finali*, Cimarosa introdusse per la prima volta dei *terzetti* e *quartetti*. Egli è l'anello che unisce la vecchia scuola con la moderna; la sua

partitura ha un' istruzione molto più vigorosa di Paisiello , quantunque inferiore in ricchezza e splendore a quella di Mozart. Oltre a questo gran talento come compositore , egli sapeva suonare bene il *violino*, e cantava a perfezione, soprattutto il genere *buffo*.

A Roma gli furono fatti magnifici funerali, ed i musici cantarono una *missa funebre* composta da esso in gioventù , la quale per lo stile , la semplicità e la melodia, ricordava il maraviglioso *stabat mater* di Pergolese.

— Salieri (Antonio) nacque il 19 agosto 1750 a Legnano. Niun compositore del suo tempo conobbe al par di lui l' effetto drammatico dei pensieri musicali ; si può dire che egli solo abbia saputo inoltrarsi tanto in questa parte della filosofia dell' arte. Egli fu l' oracolo di tutti i musici Tedeschi; Beethoven, Meyerbeer si vantavano d' aver avuti suoi consigli. Fra i suoi allievi si annoverano Weigl , Hummel, Moscheles. Morì alla corte di Vienna il 12 marzo 1825 , lasciando 49 *opere* tra tedesche ed italiane, fra le quali sono tenute in sommo pregio: *Le Danaïdi*, *Gli Orazj e Curiatzj* , e particolarmente *Tarare* che venne trasportata sulle nostre scene col titolo di *Assur*. Infinito è il numero delle *arie* , e dei pezzi strumentati; scrisse anche *duetti*, *ter-*

zetti, canoni, specialmente dal 1794 in poi.

— Carpani (Giuseppe) nacque in un villaggio della Brianza in Lombardia nel 1752, e morì a Vienna nel 1825. Scrisse diverse opere musicali, poetiche ed estetiche con molto brio e dottrina. È conosciuto particolarmente per le sue lettere: *Le Haydine* ovvero *Lettere su la vita del celebre maestro Giuseppe Haydn*; pubblicò pure *Le Rossiniane*, ovvero *Lettere musico-teatrali*, in cui difende Rossini dagli assalti dei pedanti. Quelle che pubblicò col titolo: *Le Majeriane*; sono una difesa del bello ideale contro di Andrea Majer. È anche autore di parecchie composizioni drammatiche. Le più note, sono la *commedia* intitolata: *I Conti di Agliate*; ed il *melodramma* dal nome *Camilla*, posto in musica da Paer. Si citano anche di lui: *L'Uniforme*, *L'Amore alla persiana*, *Il miglior Dono*, *Il Giudizio di Febo*, e *L'Incontro*.

Mercè diversi articoli inseriti nella *Gazzetta di Milano*, nei quali combatteva le massime demagogiche, acquistossi la protezione della corte di Vienna, ivi fu addetto all'ufficio delle feste di corte, nel duplice carico di artista e verseggiatore.

Napoli, la città della musica, la patria di tanti sommi maestri, diede pure i natali a Zingarelli (Niccolò). Nacque il 4 aprile 1752, ed a-

vendo perduto il padre di sette anni, i suoi parenti lo fecero entrare nel Conservatorio di *Loreto*, ov' ebbe a maestro di *contrappunto* il Fenaroli. L' anno 1781 scrisse pel teatro di Napoli il *Montezuma*, lavoro stimabilissimo per quanto riguarda l' armonia, ma non fu gustato dai Napolitani. Allora si accorse che per il pubblico doveva badare più alla melodia che all' armonia, sicchè lasciato lo stile ricercato si dedicò intieramente al melodico. Fra le sue migliori opere si citano: *Ifigenia*, *Pirro*, *Artaserse*, *Alzinda*, *Il Conte di Saldagna*, *Ines di Castro*, *Romeo e Giulietta*, *Antigone*.

Nella musica ecclesiastica, i lavori più stimabili sono: lo *stabat mater*, la *missa funebre*, ed il rinomato *miserere* a quattro voci senza strumenti. — Tutte le sue creazioni sono ancora considerate come gioielli dell' arte, nelle quali lo studioso e l' amatore troverà sempre istruzione e diletto. Fu maestro di cappella nel Duomo di Milano e quindi fu chiamato a succedere al Guilielmi nella cappella vaticana a Roma. Da quel tempo cessò di scrivere pel teatro; ma compose molti *oratorii* ed una gran quantità di *messe* e *mottetti*. L' anno 1820 fu chiamato a dirigere il Conservatorio di Napoli, ove morì il 5 maggio 1837. I suoi allievi più rinomati furono: Mor-

lacchi, Bellini, Mercadante, i fratelli Ricci ed altri distinti maestri.

— Bertini (Giuseppe) nacque a Palermo verso il 1756; divenuto maestro di cappella di Sicilia si diede alla composizione ecclesiastica, e scrisse un gran numero di *vespri* e *messe*. Il suo stile è semplice ed espressivo, ma non sempre originale. Il suo nome lo deve principalmente al suo: *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*, lavoro stimabilissimo.

— Compositore di molta fama fu Cherubini (Salvatore), nato a Firenze l'8 settembre 1760. Tali furono i suoi progressi giovanili nella musica, che nel 1773, cioè di tredici anni fece eseguire una sua *missa*, che fu applauditissima. A 19 anni scrisse il primo suo *melodramma*, e a 24 la *Finta Principessa* e il *Giulio Sabino* per il teatro di Londra. La bella fama che già correva di lui gli procacciò la direzione musicale del teatro italiano di Parigi, e d'allora in poi (1788) si stabilì in quella città, ove raccolse continui allori o in teatro o nella chiesa.

Nelle sue composizioni seppe accoppiare al gusto italiano il francese, sicchè fu tenuto in gran conto non solo dai Francesi, ma da quanti governi si avvicendarono in Francia nel lungo corso di sua vita, che si estinse nel 1842.

— Le sue opere , *Il Demofonte e Lodoïska* , provarono che l'autore aveva allora due maniere assai distinte di scrivere, l'una semplice come quella di Cimarosa e di Paisiello, che non si distingueva che per la purezza di stile superiore a tutto ciò che si conosceva; l'altra, severa, più armonica che melodica, ricca d'istrumentazione e tipo allora inapprezzabile di una nuova scuola destinata a cambiare tutte le forme dell'arte. Nell'opera *Lodoïska* , i pezzi concertati, la novità di combinazioni e le ricchezze strumentali sono sì pregevoli, che produssero una rivoluzione nella musica francese. La rivoluzione cominciata dalla *Lodoïska* si terminò coll' *Elisa* od il *Monte San Bernardo*, e con la *Medea*. Ma sfortunatamente non si poterono mantenere su la scena , perchè la composizione poetica era uno di quei pasticci senza forma e senza stile. Il Cherubini vien considerato come un vero genio musicale ; le sue opere son tutte scritte dietro le rigorose regole dell' arte, e rivelano gran profondità di mente. Alcuni critici han detto che l'autore di *Elisa* e di *Medea* manca di originalità; intanto, sia detto con pace di questi signori, che il pregio notevole delle melodie di Cherubini è l'originalità. Egli fu secondo e vario come la natura, ricco e semplice come l' arte antica, e-

legante senza cessare di essere grandioso. Rigido osservatore delle regole, si conservò al tempo stesso libero in esse.

— Distinto scrittore di musica fu Gervasoni (Carlo), nacque a Milano il 4 novembre 1762. È particolarmente noto per la sua: *Nuova teoria di musica*, in cui si contengono interessanti nozioni intorno lo stato della musica in Italia dei suoi tempi, notizie biografiche sui musicisti Italiani del secolo XVIII, ed ottime considerazioni generali sulle diverse parti della teoria e della pratica della musica. Morì alla sua patria il 1819.

— Andreozzi (Gaetano) fu un buon compositore di musica drammatica, nacque a Napoli nel 1763, e morì nel dicembre del 1826. Studiò sotto la direzione di Jomelli suo parente; in Firenze, in Roma, in Napoli, in Ginevra, in Parigi, in Madrid espose *melodrammi* molto lodati che furono: la *Virginia*, il *Catone in Utica*, l'*Arbace*, l'*Olinpiade*, l'*Agesilao*, la *Vergine del sole*, *Didone abbandonata*, *Angelica e Medoro*, ed altri ancora; ma la più reputata è *Giovanna d'Arco*.

Fra i suoi *oratorii* si commendano: la *Passione di G. C.* ed il *Saul*. Il maestro Andreozzi fu uno di quelli che alla scienza armonica unì la parte melodica, però in qualche punto manca

di originalità; ma non perciò fu uno dei bravi compositori del secolo XVIII.

Caetano e patriotta di Andreozzi fu Selvaggi (Gaspere) nato il 13 gennajo 1763, studiò il *contrappunto* sotto Zingarelli. La sua opera più importante relativa alla musica è un trattato di armonia, intitolato: *Trattato d'armonia ordinato con nuovo metodo e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte*. Il primo autore italiano che cooperossi a fare un giusto metodo *armonico* di esposizione e di analisi, fu appunto Selvaggi.

Egli conobbe lo scopo importante della tonalità nella melodia e nell'armonia, e vide che la teoria degli accordi non può essere completa che in considerazione del loro ordine di successione.

— Paer (Ferdinando) nacque a Parma il 4.^o giugno 1771. L'espressione drammatica e la buona strumentazione sono le doti principali delle sue opere. Quantunque poco profondo nell'armonia, la sua musica è feconda di dolci e piacevoli emozioni; seppe piacere non solo in Italia, ma anche in Germania, dove la sua *Camilla* popolarizzò il suo nome. Favorito da Napoleone, morì a Parigi professore di quel Conservatorio il 3 maggio 1839. Lasciò oltre a molte opere drammatiche, un gran numero di ro-

manze e di duetti, con accompagnamento di pianoforte.

— Un bel genio, un bravo compositore drammatico fu Spontini (Gaspere) nato il 17 novembre 1778 a Majolati. Fu direttore dell' Opera Italiana a Parigi, quindi direttore generale di musica a Berlino. Morì alla patria sua nel 1831. La più celebre fra le sue composizioni è *La Vestale*; le eminenti qualità drammatiche che brillano in quest' opera destarono molto entusiasmo nel pubblico. Sebbene di minor merito, sono ricche di pregio anche le opere: *Milton e Giulia*, *Ferdinando Cortez* e *Olimpia*. Spontini, dotato di un cuore sensibilissimo animò la sua musica con forza e finezza, consultando sempre la natura e la verità volle mettere da parte quelle fragorose modulazioni che scuotono e ad un tratto si dileguano.

— Benincori (Angelo-Maria) nacque a Brescia il 28 marzo 1779 da un segretario del Duca di Parma. Studiò dall' età di cinque anni sotto Ghiretti il *contrappunto*, e sotto Rolla il *violino*. Il Duca, avendo udito il piccolo Angelino in un concerto, ne prese la protezione, e poichè gli fu morto il padre lo pose in Collegio. Nell' età di 14 anni compose una *messa*, nella quale si scorre il germe di un bell'ingegno. Per qualche

tempo visse dando dei concerti ; ma trasferitosi in Germania, scrisse la *Nitteti*, musica bene accolta in quei paesi ed anche in Italia. — Al 1803 fermossi a Parigi, ma con poco benigna fortuna; vi scrisse alcune opere per il teatro Feydeau, e finalmente gli fu allogato il compimento della grand' opera *Aladino* ovvero *La lampada meravigliosa* lasciata imperfetta da Niccolò. Egregiamente soddisfece a tal carico, ma sorpreso da immatura morte nel 1821 non fu a tempo a goderli degli infiniti applausi che riportò quell' opera sulle scene. I suoi *quartetti* che stampò, meritano di essere conosciuti, poichè senza avere il merito di quei di Haydn, di Mozart e di Beethoven, hanno però un tal che d'incantevole e di elegante.

— Compositore drammatico di bella fama fu Generali (Pietro), il cui vero nome è Mercandetti, nato a Masserano presso Vercelli in Piemonte il 4 ottobre 1783. Le sue prime opere sono messe solenni ed altri pezzi di musica ecclesiastica; ma ben presto il suo gusto si sviluppò per la musica drammatica, e scrisse per prima opera: *Gli amanti ridicoli*, rappresentata a Roma, essendo egli di soli anni 19. Scrisse dopo diverse altre opere e sempre con molto successo. A questo maestro son dovute parecchie

nuove forme d'armonia e di modulazione, da cui Rossini seppe cavare assai buon partito, specialmente dai così detti *crescendo*.

I teatri lirici della Lombardia furono i primi dopo l'occupazione austriaca, a far uso delle bande militari sulla scena, le quali contribuiscono a dare molta pompa alla rappresentazione delle opere. Quest'uso che Spontini fu il primo ad introdurre a Parigi nella sua bell'opera l'*Olimpia*, fu seguito dal Generali, quindi da Rossini e seguaci (1).

Generali morì a Novara nel novembre del 1832, in età di 49 anni.

— Il Nestore dei compositori Italiani fu Caraffa (Michele), nato a Napoli il 17 novembre 1787. Educato alla musica in gioventù dal Ruggi e dal Fenaroli, fece nel 1816 rappresentare la sua *Gabriella di Vergy*. Poco dopo passò alla carriera delle armi, in cui si distinse, massimamente al fianco di Murat; ma alla caduta del-

(1) In quanto all'uso delle bande sulla scena, il Majer così parla: Dio abbia pietà dell'anima di chi fu il primo ad introdurre nelle nostre scene la banda militare. Non poteva darsi brutalità maggiore, che venir a lacerare i ben costrutti orecchi italiani coi discordanti strumenti delle più barbare nazioni.

l'Impero Napoleonico si ridiede alla musica componendo diversi spartiti, fra i quali: *Il Solitario*, *Il Masaniello*, che passò per il suo capo-lavoro, *Le Nozze di Lamermoor*, eclissate poi dalla *Lucia di Lamermoor* di Donizzetti. La musica di Caraffa si distinse per la schiettezza delle sue melodie e l'eleganza della strumentazione. Fu professore di *contrappunto* al Conservatorio, e direttore del Ginnasio musicale militare di Parigi, dove morì nel 1853.

Ma a che avrebbero giovato gli sforzi di tanti sommi compositori, se le altre parti della musica fossero rimaste nell'antica rozzezza, e massimamente l'arte del canto? Ma siccome in questo secolo doveano dal cielo piovere tutt' i più benigni influssi per l'esaltazione della musica Italiana, ecco apparire ad un tempo nelle primarie città della nostra Italia i fondatori di quelle scuole di canto, la cui fama durerà quanto il mondo.

Le scuole più rinomate furono: di Francesco Peli a Modena, di Giovanni Paita a Genova, di Gasparini e Lotti a Venezia, di Fedi e Amadori a Roma, di Brivio a Milano, di Redi a Firenze, di Pistocchi a Bologna, ed in fine di Scarlatti, Gizzi, Leo, Leo, Porpora a Napoli. Da tutte le dette scuole nel giro di cinquant' anni uscirono

cantanti mirabili, i più famosi di ambidue i sessi furono: i due Bernacchi, Senesino, Farinelli, Guadagni, Caffarelli, David, Babini, Aprile, Giziello, Marchesi, Crescentini, Pacchierotti, la Toddi, Deamicis, Gabrielli, Catalani, Visconti, Valentini e finalmente la Tesi.

Questi eccellenti cantanti sparsero la fama della musica Italiana per ogni contrada del mondo civilizzato; la loro arte divina eccitò lo stupore de' popoli, si rese l'arbitra de' cuori, ammansò i costumi più rozzi e ferini, addolcì sul trono le cure de' Regnanti, ed impose alle nazioni straniere l'ultimo tributo di ammirazione pel *Genio Italiano*, che potè signoreggiare, con esempio unico nella storia, per tre volte sul mondo intero mercè le più sublimi istituzioni che vanta l'umana società, la *religione*, le *armi* e le *lettere*. Intanto esamineremo un poco quali erano i metodi e le dottrine, con cui veniva nelle dette scuole regolato l'ammaestramento del canto.

— Il primo fondamento di questo studio era la *scala diatonica* e la *scala cromatica*, in cui si esercitavano per lungo tempo i discepoli ad ascendere e discendere *di grado* dalle corde più gravi alle più acute, e ad intuonare in compagnia del maestro con tutta esattezza *gl'intervalli di tuono e di semituono*. Dopo che la vice, median-

te, l' indefesso esercizio, avea acquistato la perfetta *intuonazione*, l' *eguaglianza*, l' *equilibrio* fra le corde di petto e di testa, la *forza* e *rotondità*, passavasi all' esercizio dei *solfeggi*. Quindi incominciando dalle cantilene più semplici e dai salti più facili, arrivavasi gradatamente fino alle più astruse difficoltà dell' arte, ammaestrando i discepoli a *fermare*, *rinforzare*, *smorzare*, *filare*, *vibrare*, *raccogliere* la voce, a *prendere* impercettibilmente il fiato, ad *ammorbidire* i *passaggi* da un *tuono* all' altro, ed a *tenere* aperta con grazia la bocca, primo *elemento* della buona pronunzia (1).

(1) Se si vuole acquistare un' idea precisa della qualità degli studii che usavansi in quel tempo nelle scuole di canto, odansi le parole dell' Angelini: « Le scuole di Roma obbligavano i discepoli ad impiegare ogni giorno un' ora a cantare cose difficili per l' acquisto dell' *esperienza*; un' altra nell' esercizio del *trillo*; un' altra in quello dei *passaggi*; un' altra negli studii delle *lettere*; ed un' altra negli esercizi ed ammaestramenti del *canto*, e sotto l' udito del maestro, e davanti ad un specchio per assuefarsi a non fare alcun moto inconveniente nè di vita, nè di fronte, nè di ciglio, nè di bocca: e tutti questi erano gl' impieghi della mattina. Dopo il mezzodì s' impiegava mezz' ora negli ammaestramenti della *teorica*; un' altra nel ricevere o mettere

Cosa direbbero, gli odierni cantanti, leggendo la famosa opera del musico Mancini, intitolata: *Del canto figurato*, che nelle vecchie scuole si usava trattenersi parecchi mesi nella lezione del *passaggio* dalle corde di petto a quelle di testa, e che vi s'impiegavano non meno di sei mesi nella sola lezione del *trillo*? Forse si stringerebbero nelle spalle per la dabbenaggine dei nostri *buoni vecchi*. Ma però si può francamente dire, che i cantanti ammaestrati fra quelle *anticaglie*

in opera i documenti del *contrappunto* sopra la cartella; un'altra negli studii delle *lettere*; ed il rimanente del giorno negli esercizi del *gravicembalo*, nella composizione di qualche *salmo*, *mottetto canzonetta*, o altra sorte di cantilena, secondo il proprio genio. E questi erano gli esercizi ordinarii di quel giorno, nel quale i discepoli non uscivano di casa. Gli esercizi poi fuori di casa erano spesse volte l'andare a cantare e sentire le risposte di un eco fuori della porta Angelica verso monte Mario, per farsi giudice di se stesso; l'andare a cantare in tutte le musiche che si faceano nelle chiese di Roma, e osservare le maniere di canto di tanti cantanti insigni che fiorivano nel pontificato di Urbano VIII; l'esercitarsi sopra quelle, e rendere ragione al maestro quando ritornava a casa, il quale poi, vi faceva sopra i necessari discorsi e ne dava gli avvertimenti » (p. 170).

aveano saputo trasformare in chiese i teatri; sicchè quando aprivano la bocca al canto una Todi un Marchesi, un Caffarelli, un Pacchierotti, guai a chi aveva la disgrazia di starnutare o tossire! I catarri erano cacciati senza pietà fuori dei teatri. Cade qui a proposito il ricordare ciò che praticavasi nelle vecchie scuole pria di ammettervi i discepoli. Essi venivano visitati dal chirurgo, il quale dopo di avere attentamente esaminata la struttura del corpo e di tutti gli organi della voce, cioè la *glottide*, l'*ugola*, il *palato*, la *lingua*, i *denti*, le *labbra* ecc, il giovane veniva licenziato se vi trovava qualche difetto o impedimento. La maggior parte dei moderni cantanti, dopo di essersi divertiti un pajo di anni a canticchiare una dozzina di *arie* imparate quasi ad orecchio con l'accompagnamento del *pianoforte*, o di un *violino scordato*, chiudono per sempre il corso dei loro studii musicali, non degnandosi d'iniziarsi nella difficilissima intrapresa dalle parti secondarie, come usavasi una volta, ma balzano d'improvviso ad occupare i primi seggi nei profanati *teatri italiani*, come giustamente dice Majer (Andrea).

— La tessitura dei *melodrammi serii* era regolata in modo da porgere a quei *celeberrimi cantanti* tutto il campo possibile a far brillare

la loro perizia in ogni diverso genere di canto. Il primo pezzo cantabile era la *cavatina* di sortita, in cui poteano far ammirare le grazie dello stile anacreontico ed affettuoso. Succedeva la così detta *aria di bravura*, immaginata espressamente per potervi spiegare tutta l'estensione, la forza e l'agilità della loro voce. Il pezzo poi più importante era la scena del secondo atto, composta di un *recitativo obbligato* e di un' *aria* di tre *caratteri* ed in tre differenti *tempi*, in cui facevano ampia mostra di tutt' i loro mezzi di canto, di espressione e di azione. L' ultimo pezzo che coronava gli sforzi del musico, era il *ron-dò* del terzo atto.

Per quanto riguarda l'*istrumentale*, sebbene gli accompagnamenti dell' orchestra sieno stati portati verso la metà del secolo XVIII al maggior grado di perfezione da parecchi compositori Italiani, bisogna però confessare che questo fu il lato debole nella musica dei vecchi maestri. Il loro *istrumentale*, manca di varietà e di espressione, ed ha il gran difetto massimamente di far suonare spesso il primo *violino* all' *unisono* con la parte *cantabile*. Tale accompagnamento, a mio credere, è il peggior di tutti: 1.° perchè rende inutile l'intervento dell' *orchestra*; 2.° perchè fa apparire più sensibili le *dissonanze* anche di u-

na minima *comma*; 3.° perchè è il più mancante di *armonia*; 4.° perchè finalmente impedisce gli ornamenti del *canto*, e priva il cantante di tutt' i mezzi d' *ispirazione*. Pochi compositori, fra i quali Galuppi, Jomelli, Piccini, Guglielmi, Paissello e Cimarosa, si segnarono in questo secolo per la *novità*, la *varietà* e l' *espressione* del loro *istrumentale*.

I primi strumenti da *fiato* ch' ebbero luogo nelle orchestre teatrali, furono: il *flauto* ed i *cornetti*; in seguito vi si andarono introducendo dal gusto o dal capriccio dei varii compositori le *trombe*, gli *oboi*, i *clarinetti*, i *fagotti*, e tutto il restante della *romorosa famiglia pneumatica*.

— Gl' Italiani in questo secolo vennero di gran lunga superati dagli Alemanni per quanto riguarda la musica *classica istrumentale*, cioè a dire, *concerti*, *trii*, *quartetti* ed altre *suonate* ad uso di ciascuno strumento. Ai loro Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven ed altri moltissimi, noi non possiamo contrapporre che i nomi di Sammartini, Boccherini, Pugnani, Clementi e pochi altri.

Lettori se il secolo XVIII l' ho chiamato (gran secolo musicale), non sono andato in fallo. Mediante l' indefesso studio ed il *genio creatore* di

tanti sommi compositori che fiorirono in meno di cento anni, la musica fece gran passi; in vero il *Divin Creatore* fece piovere dal cielo, come ho detto, tutt' i più benigni influssi per l'incremento ed il lustro della musica Italiana.

CAPITOLO XII.^o

Secolo XIX — Scuola Rossiniana — Donizzetti — Bellini — Pacini — Mercadante — Verdi ed altri ancora — Loro Opere — Riflessioni sulla musica.

Lettori, sono oramai pervenuto al varco più arduo del mio cammino, al punto più difficile del mio lavoro. Conoscendo pur troppo l'intemperanza dei giudizi del pubblico in fatto di belle arti, e la tirannia del gusto predominante, mi sento nelle vene gelare il sangue, pensando semplicemente che deggio porre il piede in un gineprajo, e quindi provocarmi contro tutto il *genus irritabile musicorum*; ma l'amor della verità e dell'arte mi dà un poco di coraggio a ragionare della musica del secolo presente. Convinto dalle verità del critico Majer e dai miei studii, devo confessare che l'umana fragilità mi fece commettere un errore, allorchè scrissi un *Ragionamento Musicale*, chiamando il secolo presente, *secolo aureo*: questa confessione servirà in partite emenda al mio fallo.

È da più tempo arrivata alla musica quella sciagura inevitabile di tutte le belle arti, le quali pervenute all'apice della perfezione, incominciano subito a provare il tarlo della corruzione, che arrestandone i voli le fa ricadere nella primiera rozzezza. Le stravaganze più notabili della musica odierna, secondo il critico Majer, sono le seguenti: confusione dei differenti generi; inconcludenza e trivialità delle *cantilene*; accozzamento di più motivi meno quell'uno che ci vorrebbe, intemperanza di uno stile furioso, che sbalordisce senza toccare le più ascose fibre del cuore; assurdità del *coro obbligato perpetuo*; artificio ciarlatanesco di far eseguire dagli strumenti da *fato* la parte del *violino*, onde coprire con l'abilità straordinaria degli esecutori la nudità delle *cantilene*; più quella ridicolaggine di dividere le frasi *melodiche*, assegnandone un brano a ciascuno istrumento, come se le parole di un discorso si facessero pronunziare a differenti interlocutori; finalmente, senza tanto dilungarmi, lo strazio che si fa della prosodia, scambiando a capriccio le *lunghe* e le *brevi*, soffermandosi a *gorgheggiare* sulle *sorde* o *nasali* i ed u, cosa che duecento anni fa non avrebbero fatto neppure i ragazzi nelle scuole. Queste ed altre pesti consimili, che lungo sarebbe

volerle tutte annoverare, han fatto della musica Italiana quello istesso strazio che nel secolo XVII fecero della nostra poesia le *freddure*, i *traslati*, le *antitesi*, le *iperbole*, e le altre bislaccherie dell' impazzato Parnaso Italiano (1).

Nelle più fiere pestilenze non muoiono tutti di contagio; ma i pochi che hanno la fortuna di preservarsi sani, in vero non bastano a provare che nel paese regni generalmente la sanità.

Fra gl' innumerevoli compositori del secolo XIX quelli che si segnarono furono pochissimi, nè però vogliate credere che le loro opere abbiano toccato l'apice della perfezione; l'occhio imparziale del critico, anche nelle composizioni applauditissime, vi trova diversi dei cennati difetti, che mediante la vigorosa *strumentazione*, risultano meno dispiacevoli all'orecchio. È appunto l'*istrumentazione* il lato brillante della musica odierna. La metà dei suonatori delle nostre orchestre è formata di buoni concertisti. Come potrebbero, senza esser tali, eseguire delle *partiture* spesso contrarie alla natura ed al meccanismo dei loro strumenti? Anzi in questo genere si possono contare dei prodigi. La difficoltà superata nelle belle arti è stata sempre una del-

Majer — Discorso sulla musica Italiana.

le qualità caratteristiche dei tempi della loro corruzione.

Il primo che produsse il rivolgimento musicale nelle scene italiane e forestiere; che prese la *musica melodrammatica* ancora *vergine* dalle mani di Cimarosa e di Paisiello; che l'educò a modo suo, la caricò di ornamenti come una giovine sposa, in una parola, la fece donna imponente e vigorosa, fu Rossini (Gioacchino) nato a Pesaro il 29 febbrajo 1792. Suo padre Giuseppe era un mediocre suonatore di *corno*; Anna Guidarini, giovane bella e vezzosa, sua madre, era *seconda donna* di una compagnia ambulante. Il piccolo Gioacchino diventò il Beniamino della mamma, della quale redò la bellezza e forse gl' istinti sensuali e vagabondi. Essa non volle mai separarsi da suo figlio, perciò sino all'età di sette anni ei seguì i genitori nelle loro escursioni, provandosi ora a soffiare dentro il paterno *corno*, ora contraffacendo i *trilli* e gli *equivoci gorgheggi* materni. Gioacchino ricevette a Bologna i primi rudimenti musicali da un maestrucolo a nome Tessei. In pochi mesi l'intelligente e brioso ragazzetto ne seppe *quantum satis* per poter cantare come *voce bianca* alle funzioni delle chiese. A 14 anni egli era già divenuto abile accompagnatore al *clavicembalo*, sicchè suo pa-

dre pensò di metterne a profitto i talenti, e durante un anno egli disimpegnò le importanti funzioni di maestro dei cori nelle compagnie ambulanti di cui facean parte i genitori. La Contessa Olimpia Perticari prese a proteggere il sedicenne maestrino e venne ammesso nel Liceo di Bologna, nella classe di *contrappunto* del padre Stanislao Mattei e dopo un anno compìmentò alla sua bella protettrice una *cantata*: *Il pianto d' Armonia per la morte d' Orfeo*.

— Questo primo componimento musicale, eseguito all' accademia dei *Concordi* di Bologna, valse grandi plausi al maestro in erba in un col diploma di direttore della detta società musicale. Tale successo inebriò il giovanetto, ed il Liceo da quel giorno più non rivide il baldanzoso ed infingardo scolare. Un anno dopo per contentare a Stendhal musicò un *dramma lirico* il cui libretto gli era stato scritto dalla signora Viganò Mombelli, ma non venne eseguito se non tre anni più tardi. I biografi Ettinger e Blaze pretendono che protetto e protettrice esordissero con una specie di fuga, non musicale, a Venezia, ove il galante maestrino nell' autunno del 1810, fece rappresentare al teatro San Mosè, una *farsetta* in un atto del poeta Rossi: *La Cambiale di matrimonio* che i detti biografi asse-

risono aver riscosso un successo entusiasta.

Escudier e Stendhal negano la fuga ed il successo, come pure asseriscono che il secondo tentativo di Rossini, consistente nell' *Equivoco stravagante*, opera buffa fatta rappresentare l'autunno seguente al teatro del Corso a Bologna, ebbe un esito negativo. Dalle quali cose Rossini visto che la città dottorale mal corrispose ai suoi primi componimenti, diede un addio ai teatri bolognesi e nel 1812 passò a Venezia, ove nel carnevale fece rappresentare al San Mosè, l' *Inganno felice*, operetta in un atto, piena di sentimento, di spontaneità, di brio, e le più graziose cantilene furono poi riprodotte, con leggiere varianti ed abbellimenti, nei principali spartiti di Rossini. In un solo anno egli compose mezza dozzina di opere: *Il cambio della valigia*, farsa scritta a Venezia: *Ciro in Babilonia*, oratorio eseguito nella quaresima al teatro Comunale di Ferrara: *La scala di seta*, burletta fatta al pubblico Veneziano: *L'occasione fa il ladro*, altra farsa per San Mosè: *Demetrio e Polibio*, opera seria rappresentata a Roma nel teatro Valle: e *La pietra del paragone*, opera buffa scritta per la Scala di Milano.

— Il *Demetrio e Polibio* fece dire ai Romani che Cimarosa era redivivo in Rossini. L'ingenua

cavatina: Pien di contento il seno e il duetto incantevole: Questo cor ti giura amore, produssero soprattutto sulle dame del Tevere una sì profonda impressione che la metà quasi del bel sesso Romano spasimò d'amore e d'entusiasmo pel maestro. Rossini aveva ereditato, come ho detto, la bellezza materna e fece sempre procedere di conserva i trionfi artistici e le conquiste amorose. *La pietra del paragone*, considerato da varii biografi come il capo-lavoro Rossiniano nel genere buffo, riscosse tale trionfo che da tutte le città Lombarde accorrevano ogni giorno brigate desiderose di verificare con le proprie orecchie le maraviglie di detta opera.

La prima eroide musicale di Rossini, come la chiama Blaze, fu il *Tancredi* — Il carattere profondamente eroico, l'ispirazione sempre attraente di quest'opera, produssero nel pubblico una specie di delirio. L'*interesse* palpitante del soggetto, l'*armonia* in cui le formole scolastiche sono già messe da parte dal maestro, l'*istrumentazione* piena, svariata, ricca; sonora, marcante l'epoca delle rivoluzioni, lo *stile* riflettente l'idea, tutto accenna ad un'era musicale nuova. Blaze osserva con qualche giustezza che Rossini, oltre allo spirito dei tempi, s'inspirò anche alle più belle musiche drammatiche

contemporanee. Havvi cert' aria del *Tancredi* che somiglia come due gocce d'acqua ad una melodia della *Vestale* di Spontini, allora in grande voga.

— Mentre il teatro della Fenice echeggiava sempre delle melodie del *Tancredi*, Rossini componeva e faceva rappresentare quasi ad un tempo l' *Italiana in Algeri* e tanto piacque che la prima sera della rappresentazione furono fatti ripetere tutt' i pezzi principali. Rossini venne atteso fuori del teatro con fiaccole e banda musicale e ricondotto trionfalmente a casa. Nel successivo anno 1814, diede alla Scala di Milano un' altra grande *opera seria* ed un' altra *opera buffa*; *Aureliano in Palmira* e *Il Turco in Italia*. Il primo dei due spartiti fu fischiato e parve dover scendere nella tomba ove riposano i primi componimenti di Rossini. La *sinfonia* di questa opera e forse anche qualche sua *cantilena* furono più tardi messe a profitto nella *Elisabetta Regina d'Inghilterra*. *Il Turco in Italia* alle prime rappresentazioni non piacque, ma poco dopo gli applausi onde era salutato Rossini susseguivansi con tale frequenza, che astretto ad alzarsi dal *clavicembalo* per ringraziare il pubblico non avea nemmeno il tempo di rimettersi a sedere (1).

(1) Anticamente il maestro compositore si se-

Trasferitosi a Napoli vi trovò la celebre cantante Isabella Angelica Colbrand, della quale innamoratosi pazzamente, la sposò il 15 marzo 1822. La prima opera che diede a Napoli fu *Elisabetta Regina d' Inghilterra*, rappresentata nel settembre del 1815 e con molto successo. L'opera finisce con un' *aria* di bravura scritta appositamente per la sua futura sposa: nella quale il maestro riunì, come in un ampio scrigno, tutt' i gioielli posseduti dalla voce della Colbrand. È un inventario di *trilli*, di *volate*, di *floriture*, di *scale* da cagionare la vertigine. L'assurdità di tal pezzo, in tale situazione, è flagrante, ma Rossini vi fu astretto per fare omaggio alla cantante, dalla quale dipendeva maggiormente il suo successo. — Il più splendido lavoro Rossiniano, la più bella fra le *opere buffe* è senza dubbio il *Barbiere di Siviglia* composto in meno di un mese e rappresentato la prima volta al teatro Argentina di Roma. La prima sera i Romani non gustarono affatto questo *Gioiello Rossiniano*; ma la sera appresso l'opera terminò in mezzo al fragor degli evviva, e siccome il maestro non era a teatro, l'intero uditorio, munitosi di fave in mezzo a' professori d'orchestra col suo *clavicembalo* e per le prime rappresentazioni faceva quasi da direttore.

ci, andò alla casa del maestro a tributargli un' ovazione trionfale; e quel *Barbiere* fischiato la prima sera non tardò ad essere la delizia dei primi teatri d' Europa. Rossini, nella fretta di comporre, avea trascurato di musicare la piccola *romanza* che Almaviva deve cantare sotto la finestra di Rosina: *Io son Lindoro*..... ed allorquando il celebre Garcia reclamò la detta *romanza*, il maestro gli rispose: se la vuoi fattela da per te, io ho scritto abbastanza. Ed in fatti così fece Garcia, e gli riuscì graziosissima. Il buffo Zamboni, dal suo lato, scrisse tutt' i *recitativi* che il maestro anche avea trascurato; ma non sono una bella cosa.

Rossini dal 1816 fino al 1823 pe' teatri Italiani scrisse altre sedici opere, fra queste primeggiano: *Otello*, *Cenerentola*, *La gazza ladra*, *Armida*, *Mosè*. oratorio, *Zelmira e Semiramide*. Trasferitosi a Parigi fra lo spazio di cinque anni scrisse altre cinque opere: *Il viaggio a Rheims*, per il teatro Italiano; *L'assedio di Corinto*, *Mosè*, *Il Conte Ory* e *Guglielmo Tell*, per la Grand'Opera.

Con questa ultima opera Rossini volle chiudere la sua carriera teatrale dopo di aver complimentato all' arte, fra lo spazio di 19 anni quaranta opere in musica, cantate, inni, sinfonie, quartetti, messe, notturni, cori, ariette, pezzi da

chiesa e da camera, il famoso *stabat mater*, la fede, la speranza e la carità, cori di donne, e molte altre composizioni.

— Berton, musico francese e membro dell' Istituto. autore di spartiti morti sul nascere, parlando di Rossini disse: « Questo Italiano non si estolle al di sopra della musica meccanica e non sa fare che degli arabeschi ». Da altri fu chiamato *il corruttore del gusto, l'adulatore delle plebi, il maestro della decadenza.*

L'istesso Carlo Maria Weber, il sublime autore del *Freyschütz* e d' *Oberon*, scese sino al libello contro Rossini. L'istrumentazione del Pesarese era dal Weber chiamata: (*l'Orrendo sci-rocco Rossiniano*). Sphor, l'autore del *Fausto* e di *Jessunda*, fu nelle proprie critiche meno ingiusto e virulento. Egli parlando della musica Rossiniana disse: « Rossini possiede genio incontestabile, e se si fosse voluto addare a taluno di quei severi studii che i moderni Italiani sembrano trascurare di deliberato animo, vi sarebbe in esso la stoffa d'un distintissimo musicista. Le sue opere spirano giovinezza e vita, ma ciò che lor manca, siccome a tutte le produzioni della nuova scuola Italiana, è la purezza e l'unità di stile, la correzione dell'armonia o soprattutto l'arte di disegnare i caratteri. Se gli accade, do-

po di aver terminato il primo atto di vedere di subito proibito il libretto su cui compone, state sicuri ch'ei non se ne darà pensiero più che tanto, e si starà pago ad applicare la musica già fatta al subbietto novello che gli verrà dato. Perciò nulla riuscirà più agevole quanto il confondere, lo imbrogliare tutte queste ispirazioni, le più buffe con le più serie. Insegnatevi di capire quella musica senza prima esservi reso conto della situazione, e vi sfido a sapere ciò ch'essa esprime, mestizia o allegrezza, giubilo o rammarico, piacere o dolore, fremito o gemito. È un Re che canta o un bifolco? È il padrone o il servo? Simili cose, allorquando vengono eseguite con squisitezza d'arte, possono produrre sul nostro orecchio un gradevole solletico, ma nulla in esse risponde il sentimento; ed in quanto a me veder non posso senza rammarico la voce umana di cotal guisa abbassata al livello della imitazione degli strumenti, quando invece le spetterebbe, per la sua semplicità d'espressione, a servir loro di modello ».

Le critiche principali di Sphor contro la musica melodrammatica del secolo XIX son tutte vere ed abbiamo visto cambiar di titolo e di subbietto gli spartiti dei nostri primarii maestri a grado delle sospettose e stupide censure teatrali

senza che la musica soffra la menoma alterazione.

— In ogni modo con Rossini l'*istrumentazione*, riepilogando ogni cosa, dilatò molto i suoi confini; seppe comporre maravigliosi pezzi concertati, e adescò l'orecchio coi vezzi della *cabaletta*, creata dal suo ammirabile ingegno; animò col suo estro un gran numero d'istrumenti, e con mirabile tempra si cooperò ad essere italiano in Italia, tedesco in Germania, francese in Francia, vivace nella *commedia*, patetico e maestoso nella *tragedia*, gastigato e severo nei *sacri cantici*. Gioacchino Rossini, affabile nei modi, amichevole e di lieta vita nel mondo, facile e semplice nel trattare, arguto e scherzevole nel giudicare di tutto e di tutti, trasmutabile nel teatro delle umane vicissitudini, fu austero e saldo nei suoi principii di artista, incrollabile nei propositi. Rossini fu il più grande maestro del secolo presente, ed i suoi seguaci non aggiunsero alcuna novità alla sua scuola. Morì questo rivoluzionario musicale a Passy (Villaggio presso Parigi) il 1869.

L'imitatore più distinto del Pesarese fu Donizetti (Gaetano), nato a Bergamo nel 1798 da genitori non troppo provvisti di beni di fortuna, ma con tutto ciò Gaetano ebbe accurata educazione. In lui la fervida natura di artista preval-

se alla volontà del padre, che assolutamente voleva fargli studiare giurisprudenza; ma ben presto s' accorse che invece di studiare i codici si era dato con tutto l'ardore della passione allo studio dell'arte divina, cui trascinavano il prepotente ingegno e l'animo gentile. — Allorquando la scuola musicale di Bergamo fu riordinata da Mayer (Giovanni), già fondata fin dal 1805, egli vi entrò e nel 1815 passò a Bologna nella scuola diretta da Mattei, dalla quale pochi anni addietro era uscito Rossini, di cui le opere cominciavano a divenire popolari. Colà studiando con grande ardore il *contrappunto* e la *fuga*, s' iniziò ai veri principii della composizione. I suoi primi lavori furono pezzi di musica strumentale e religiosa, e porgono testimonianza di studii severi e profondi; ma non tardò a schiudergli innanzi un orizzonte più vasto, la carriera drammatica. Ventenne appena cominciò a correre l'arringo a Venezia con *Errico di Borgogna*, precisamente nell'epoca stessa in cui Rossini, al teatro del Fondo di Napoli, coll' *Otello*, toccava alla pienezza della sua gloria. Due anni dopo in Roma, la *Zoraide di Granata*, ebbe tal successo che fu portato in trionfo.

In seguito percorse varie città d'Italia sempre crescendo in fama, massimamente per la sua fa-

ciltà di comporre, che piuttosto poteva dirsi un'improvvisazione che una composizione studiata. Rossini oramai aveva abbandonato il campo; ma un altro emulo potente era da poco tempo uscito a contendere a Donizzetti lo stendardo della vittoria, il giovane Bellini, che, dotato di un istinto felice, sapeva trovare nel suo cuore quelle tenere e meste melodie che caratterizzavano le sue opere, e che trascinavano all'entusiasmo il pubblico. Questo dover lottare giovò non poco a Donizzetti, il quale, senza trascurare la scuola di Rossini, coi lunghi e profondi studii da lui fatti che gli avevano forniti gli elementi di una vigorosa armonia, e sotto l'influenza della malinconica melopea di Bellini, egli adottò tutto ad un tratto un genere quasi nuovo, nel quale recò tutte le qualità particolari del suo talento. — Questo secondo periodo della carriera fu inaugurato da Donizzetti con la bell'opera *Anna Bolena*, creata nel 1831 a Milano in pochi giorni, ch'ebbe un successo splendidissimo non ostante la presenza di Bellini e l'entusiasmo destato dalla sua *Sonnambula*. Dopo che diede nel 1833 la *Parisina* a Firenze e nel 1834 la *Lucrezia Borgia* a Milano, passò a Parigi nel 1835, dove l'attendeva ancora Bellini trionfante co' suoi *Puritani*. Gaetano però non si perdette d'a-

nimo, e dopo pochi mesi fece rappresentare il *Marrin Faliero*; ma quantunque tal suo lavoro venisse accolto con molto favore nelle prime rappresentazioni, egli quell' istesso anno si partì da Parigi per la volta di Napoli, e colà il potente suo ingegno immaginò in sei settimane il suo capolavoro *Lucia di Lamermoor*, nella quale versò tutt' i tesori del suo genio musicale. Sulle prime il successo fu dubbioso, ma ben presto destò l'ammirazione di tutta l'Europa, e senza dubbio alcuno resterà fra i primi capolavori dell'età nostra musicale. In quest'epoca fu nominato professore di *contrappunto* nel Real Collegio di musica a Napoli, posto che più tardi lasciò per ritornare a Parigi.

— Ritornato nel 1840 a Parigi non vi trovò più a Bellini, egli era morto sei mesi dopo la rappresentazione dei *Puritani*. Vi recò tre nuove opere: *La figlia del Reggimento*, *I Martiri*, *La Favorita*; ma niuna delle tre fu accolta con vero favore, molto meno l'ultima che poi divenne la delizia della scena francese. Allorquando nel 1842 scrisse a Vienna la *Linda di Chamounix* si acquistò il titolo di maestro di cappella di corte, e l'anno appresso restituitosi a Parigi, si vuole che in otto giorni componesse il *Don Pasquale* pel teatro Italiano; indi in due me-

si il gran *melodramma Don Sebastiano* per la Grand' Opera. — Tutti questi lavori straordinarii estenuavano le sue forze vitali, non pertanto nel 1844, a Napoli, scrisse l'ultima sua opera *Caterina Cornaro*. Poco dopo volle ritornare a Parigi, ma siccome la forza dell'immaginoso intelletto gli veniva meno, fu consigliato a ritornare in patria; ma disgraziatamente colpito da un assalto di paralisi, dovette soccombere nel mese di aprile 1848, nella fresca età di 50 anni.

La vena fecondissima nell'inventare, l'ingegno naturale, l'immaginosa potenza del concetto e la facilità del comporre l'han fatto autore di 60 opere, senza contare le molte *cantate, messe* e altre brevi composizioni. Egli componeva sempre con la medesima rapidità, impiegando ad instrumentare uno spartito il tempo che avrebbe adoperato un copista a trascriverlo. Il più delle volte la sua opera era terminata senza che l'avesse provata sul *pianoforte*, non rivedeva le sue composizioni che per contentare i cantanti.

— La breve ma luminosa carriera di Donizetti si può dividere in quattro periodi ben distinti: nel primo non fece che imitare Rossini, riproducendone le forme con molta maestria e grazia incantevole; nel secondo, senza allontanarsi

troppo dal maestro da cui procedeva, più abile e vigoroso, ma meno originale di Bellini, compose l' *Anna Bolena*, con la quale stabilì a sè un genere quasi nuovo; nel terzo, maturato dalla esperienza, compose la *Lucia*; fu appunto questo il più glorioso stadio della sua vita artistica: nel quarto ed ultimo, cedendo alle esigenze della scena lirica francese, modificò la sua maniera di scrivere, conservando sempre nelle sue opere lo stile melodioso della scuola Italiana.

Nella chiesa di Santa Maria Maggiore, Bergamo che ne va superba, eresse ad eterna memoria dell' illustre suo cittadino un monumento in marmo, opera dell' egregio scultore Vela. — Ai drammi già ricordati si vogliono aggiungere come dei migliori: la *Fausta*, l' *Ugo Conte di Parigi*, il *Torquato Tasso*, il *Belisario*, il *Roberto Devereux*, il *Poliuto*, la *Maria Padilla*, la *Gemma di Vergy*, e nel genere buffo la graziosissima opera *Elisir d' Amore*.

Nella istoria dell' arte Donizzetti vuolsi collocare immediatamente dopo Rossini.

A Catania nel giorno 28 di novembre 1804 nacque il celebre maestro Bellini (Vincenzo) il riformatore della musica Italiana dei nostri dì (così fu chiamato da diversi critici). Il Bellini

nato in mezzana fortuna, non era dal padre destinato alla musica, ad onte che fin da fanciullo all'udir del *clavicembalo* mostrasse quelle commozioni profonde, che rivelano a chiari segni che nella musica ei non sentiva coll' universale. Delle quali disposizioni fatto accorto l'avolo suo, seco lo prendeva amorosamente, e dopo che gli diede i primi rudimenti dell'arte, lo alloggiò nel Real Conservatorio di Napoli. Allorquando udì la *Semiramide*, preso d'entusiasmo esclamò coi suoi condiscipoli: « *Chi ardirebbe mai scrivere una sola nota dopo avere udito una musica così divina? E noi cosa faremo di nuovo?* » con le quali parole, senza dubbio, dovea sgorgare dall'animo suo un chiaro lampo di quella potenza creatrice che in esso ferveva. Veramente poco dopo ne dava un bel saggio in una *missa*, primo suo lavoro, cui faceva seguitare (nel 1825) un *melodramma* dal titolo *Adelson e Salvini* e nel 1826 nel gran teatro di S. Carlo con la *Bianca e Fernando* poneva il suggello alle sue speranze, ed entrava nel cammino della gloria.

— Dall'anno ventesimosecondo al ventesimonono scrisse: *Bianca e Fernando* (a Napoli 1826); *Il Pirata* (a Milano nel 1827); *La straniera* (pure a Milano nel 1829), *Zaira* (a Parma); *i Montecchi e i Capuleti* (a Venezia nel 1830); *La Son-*

nambula (a Milano nel 1831); *Norma* (in quella stessa città e nell'anno medesimo); *Beatrice di Tenda* (a Venezia nel 1832); *I Puritani* (a Parigi nel 1833).

La troppo fatica, una complessione debole per natura, e scossa con troppo vigore dal sentimento delle umane passioni unitamente a qualche secreto germe d' infermità male a proposito negletto, valsero a spegnere irrimediabilmente la vita del giovine Bellini nel dì 23 di settembre del 1835 a Puteaux, luogo poche miglia discosto da Parigi; ove dopo il trionfo de' *Puritani*, che gli aveva fruttato la decorazione della Legion di Onore, s'era raccolto per ristoro dell' egra sua sanità.

— Rossini dopo che udì a Milano il *Pirata* abbracciando l'esordiente Bellini gli disse: « *bravo giovane, voi cominciaste la vostra carriera là dove gli altri maestri sogliono compiere la loro!* » e col Rossini, il Paer, il Cherubini, il Caraffa, per ultimo segno d' onoranza all'estinto, tenevano i quattro lembi della coltre ond'era coperto il suo feretro, il dì che a Parigi nella chiesa degl' *Invalidi* era recato il cadavere per le solenni esequie.

L'Italia fu piena di versi che lacrimavano il caro estinto: qui ho creduto cosa grata per i

lettori estrarre alcune terzine da una *cantica* che dettò il chiaro Giuseppe Borghi, nelle quali con molta grazia ed opportunità introduce il poeta l'ombra del giovane maestro a parlar delle sue opere:

*I nuovi modi alle bellezze antiche
Con disereta ragione armonizzando,
Feci presagio delle mie fatiche.*

*Meglio poi risonâr Bianca e Fernando
Di Partenope i lidi, e salutata
Del giovane la fama ivasi alzando.*

*Ma sull' Olona crebbe smisurata,
Quando sui figli dell'altrui mogliera
Trasse il coltello l'amator Pirata.*

*E quando i muti boschi e la riviera
Impietosiva delle sue querce
La sventura incognita Straniera.*

*M' ebbe Rialto, e pianse alla crudele
Fatalità de' Veronesi Amanti,
Speglio e memoria di ogni cor fedele.*

*Poi destava paura e gioja e pianti
La Pastorella, che quantunque dorma,
Par lo sposo tradir ne' passi erranti.*

*Canto d' italo amor, d' itala forma,
D' italo ardir che tuona e che predice,
In simbolica spoglia era la Norma.*

*Era canto minor la Beatrice
Ma tal che lascia splendidi vestigi
Nella cara pietà dell' infelice.*

*Così crescevan gl'itali prodigi
Nella mia nota, e, come vuole usanza,
Fatto gigante mi chiedeà Parigi*

.....
*Oh beate le sere allor che intesi
« Viva il genio sican, Sicilia viva »;
E quei che sì dicieno eran francesi !*

.....
*Infiammarsi pareano l'anime ardite
Nella canzon de' forti Puritani,
Parean nella dolcezza impietosite.*

— Questo sommo maestro della melodia non aveva la facoltà d'innalzarsi a tutt' i diapason , di trapassare senza sforzo dal dolore alla gioja, dal lirismo allo scherzo; ma possedeva quella di esprimere con profonda verità un cert'ordine di sentimenti, la malinconia, la meditazione, la passione sincera, spontanea, secondato dall' illustre poeta Felice Romani di cui il cuore batteva all' unisono col suo.

Nessun compositore, disse un celebre scrittore, ha fatto provare in sì alto grado e sì spesso ai suoi uditori il piacere del piangere. Più di Rossini, più di Paisiello, più dello stesso Mozart, Bellini scuote, commuove e strappa le lagrime. In ciò consiste la sua superiorità o la sua gloria. *La Stroniera* ed il *Pirata* furono le prime opere

che gli acquistarono fama, lo fecero grande la *Sonnambula* per il suo carattere elegiaco, in cui vi è trasfusa una freschezza, un patetico, una grazia indescrivibile, e la *Norma* ch'è senza dubbio una delle più sublimi creazioni della musica moderna; la *Beatrice di Tenda* è una bellissima opera, ma nulla agguianse al suo nome; i *Puritani* finalmente segnarono un progresso tanto in lui, quanto nella scienza musicale, particolarmente riguardo l'*armonia* e l'*istrumentazione*.

— Alcuni critici vogliono che la sua orchestra sia povera di affetti, sbiadati i suoi pezzi concertati, non troppo corretta l'*armonia*, uniforme lo stile; questa accusa è troppo severa ed il certo è che la grazia, la dolcezza, la passione e l'*originalità* delle sue melodie le hanno assegnato meritamente un posto molto distinto fra i promotori della musica Italiana. Senza contrasto la *Sonnambula*, la *Norma* ed i *Puritani*, sono capolavori la cui gloria non verrà mai meno.

Coetaneo di Rossini, concittadino di Bellini fu Pacini (Giovanni) nato il 17 febbrajo 1796. Il padre suo ch'era cantante di merito lo destinò all'arte musicale; ebbe i primi rudimenti da Tommaso Marchesi in Bologna, quindi passò sotto la direzione di Mattei, nome molto riverito in

arte. Il Pacini fece tali progressi che trillustre appena scrisse, *Annetta e Licinda*, una specie di *farsa* che apparve alla Connobbiana di Milano, destando fanatismo per l'età in cui fu scritta. Da così brillante successo incoraggiato continuò animoso allo studio e poco dopo produsse altre tre opere: *Adelaide e Comingio* pure per le scene milanesi, *l'Atala* per Padova, e la *Sposa fedele* per Venezia, venendo tutte favorevolmente accolte. A venti anni scrisse e fece rappresentare il *Barone di Delsheim*, spartito che destò un vero furore in tutti quei teatri che allora lo rappresentarono. Nel 1828 la Scala di Milano risuonava delle armonie degli *Arabi nelle Gallie*, ai quali tennero dietro con qualche interruzione molte altre opere; fra queste le più applaudite furono: *La Vestale*, *l'Ultimo giorno di Pompei*, *Lorenzino dei Medici*, *Bondelmonte*, *il Saltimbanco* e principalmente *la Saffo*. — È impossibile descrivere a parole l'entusiasmo che ha destato in tutta l'Europa quest'opera. Le primarie scene se la disputarono, e le sovrane bellezze che racchiude posero Pacini a livello delle altre nostre celebrità musicali.

Egli, per le squisite qualità dell'animo suo, per la ricchezza del suo inesauribile ingegno, fu caro non solo ai potenti, ma anche ai pubblici;

tutte le principali Società ed accademie d'Italia lo vollero a loro membro; i poeti, Romani, e Cammarano gli consacrarono i parti del loro sapere; i Re e i Principi lo insignirono d'Ordine cavalleresco e lo innalzarono al grado di Commendatore.

Nella sua musica vi si trova facilità e melodia; fedele seguace di Rossini, si distinse in particolar modo per le sue graziose *cabalette*; ma però viene accusato, e non a torto, d'aver talvolta traviato nel barocco.

— L'allievo prediletto di Zingarelli ed il suo successore al posto di direttore nel Real Collegio di musica di Napoli fu Mercadante (Saverio) nato circa il 1795 ad Altamura piccola città della Puglia. Dopo alcuni mal riusciti tentativi sui teatri di Napoli e di Roma, sorse ad una istantanea celebrità nel 1820 a Milano col suo capolavoro *buffo Elisa e Claudio*. Mercadante non si alzò nell'opera *seria* al grado di merito a cui giunse nell'opera *buffa* con l'*Elisa e Claudio*, se non con la sua composizione *Il giuramento*, in cui seppe congiungere tutto il sentimento Belliniano alla grandezza Rossiniana. La sua musica scaturisce dalla grande scuola di Rossini; però seppe distinguersi fra tutti gli altri Rossiniani per la *scrittura* grandiosa e per la *strumenta-*

zione sommamente elaborata; non mancò di vena creatrice, ma la sua profonda conoscenza musicale prevalse sulla vena e sulla fantasia.

Egli scrisse molto non solo nel genere drammatico, ma anche nell' ecclesiastico. Le sue opere più applaudite furono: *Donna Caritea*, *Elena da Feltre*, *Elisa e Claudio*, *il Bravo*, *il Giuramento*, *gli Orazj e Curiazj*, *la Schiava Saracena*, *i Normanni a Parigi*, *la Vestale e Virginia*; però, senza spirito di passione, non si rese tanto popolare come lo fu Rossini, Donizzetti e Bellini.

Il suo capolavoro ecclesiastico è senza contrasto il *miserere*. — Mercadante per quanto fu grande nella scienza musicale, altrettanto scarso fu nella parte letteraria; egli in diversi punti si curò ben poco dell' indole dei personaggi, del colore locale; il canto delle parole di una giovane ingenua con la massima facilità l' adattava a quelle di un tiranno. Il suo gran difetto imperdonabile fu quello di scoraggiare i giovani; tanto ciò è vero, che durante la sua lunga dimora in Collegio nessun compositore di fama vi uscì. Quello però che fra tanti alunni si è distinto, ma per la sua cooperazione e per il suo studio particolarmente fatto, è Serrao (Paolo) da Filadelfia (Calabria) attualmente professore di *contrappunto* nel Collegio e autore di due opere:

La Duchessa di Guisa ed *Il figliuol prodigo*, rappresentate al teatro S. Carlo; ma con poco successo. Questi due spartiti non mancano di melodia e sono scritti con coscienza.

Ritornando a Mercadante, non bisogna attribuire al caso la mancanza dei compositori, durante la sua lunga dimora in Collegio; ma bensì alla scuola. Se fu grande, lo fu per se ma non per gli altri. Morì nel 1870.

— Compositori di bella fama furono i fratelli Ricci (Federico e Luigi) nati a Napoli sul principio di questo secolo. La loro musica si distingue per spontaneità, leggiadria e ricchezza di melodie. Federico scrisse: *Corrado d'Altamura*, *Estella*, *Luigi Rolla*, *il Marito e l'Amante*, *le Prigioni d'Edimburgo*. Le opere di Luigi sono: *Chiara di Rosemberg*, *Un'Avventura di Scaramuccia*, *Chi dura vince*, *il Diavolo a quattro*, *la Serva e l'Ussero*, *farsa*. Le opere scritte insieme più applaudite furono: *Crispino e la Comare*, ed *il Birrajo di Preston*.

— Compositore di applaudite opere teatrali è Rossi (Lauro) nato a Macerata nel 1812. Fu alunno del Real Collegio di Napoli e quindi maestro direttore di diversi cospicui teatri. Per più di venti anni coprì il posto di direttore nel Real Conservatorio di Milano, e nel 1871 passò, per

ordine governativo, a dirigere il Collegio di Napoli, dove con onore tuttavia ben disimpegna il grave incarico. I suoi maestri furono: Zingarelli e Raimondi per la composizione, Crescentini per il canto.

Il Dominò Nero, La casa disabitata, La figlia di Figaro sono le opere di maggior plauso. La sua armonia è corretta, soavi ed originali sono le sue melodie.

Il più celebre compositore dell'epoca presente, il più popolare è senza dubbio Verdi (Giuseppe) nato a Roncolo, Villaggio oscuro presso Busseto, nel Bergamasco, il dì 9 ottobre 1814. Nel detto Villaggio, in una oscurità perfetta sarebbe rimasto questo sommo artista se un modesto maestro di musica, l'organista di Busseto, Ferdinando Provesi, non gl' insegnava i primi rudimenti dell' arte. Ben presto il giovine Verdi fu più innanzi del maestro.

Antonio Barezzi generosamente aggiunse ad una sovvenzione data al Verdi dal monto di pietà di Busseto quanto bastasse a procurargli modo di studiar musica in Milano, ove stette dal 1833 al 1836, e già di 22 anni era maestro dell' arte sua. Tanto è vero ciò, che scrisse pel teatro della Scala: *Il Conte di S. Bonifacio*, sua prima opera, ch' ebbe un' accoglienza abbastanza

lusinghiera. Nel principio della sua carriera perdet-
te la compagna dei suoi giorni, figlia del suo
benefattore Barezzi, la quale non potette scorgere
quali allori erano destinati al grande maestro ,
benchè forse l'indovinasse per quella potenza di
intuizione ch' è propria della donna, e più spe-
cialmente della donna amorosa. Poco dopo col
cuore straziato da questa sventura, per adempie-
re ad impegni contratti, dovette in somma fret-
ta scrivere l'opera : *Un giorno di regno*, la qua-
le ebbe un esito infelicissimo. Stette ritirato per
più mesi, ed in questo tempo scrisse il *Nabuc-
co*, e da quest'opera l'Italia riconobbe il suo
nuovo maestro.

— La potenza del suo ingegno parve acquistar
forza secondochè si occupava in più severi stu-
dii e in nuovi lavori ; in poco tempo diede ,
omettendo altre opere di minor conto : *I Lom-
bardi alla prima crociata*, *Ernani*, *I due Fosca-
ri*, *Giovanna d' Arco* ; nel 1845 scrisse pel teatro
S. Carlo di Napoli *l' Alzira* ; nel 1846 *l' Attila* ;
nel 1847 *il Macbeth* per la Pergola di Firenze ,
e *I Masnadieri* pel teatro di Londra ; nel 1848
Il Corsaro per Trieste , indi *La battaglia di Le-
gnano* per Roma ; nel 1849 *Luisa Miller* per Na-
poli ; nel 1853 *Stifelio* per Trieste rifuso poscia
sotto il nome di Aroldo ; nel 1851 *Rigoletto* per

Venezia ; nel 1850 il *Trovatore* per Roma, e per la quaresima dell'anno istesso, quasi si direbbe improvvisò *La Traviata* per Venezia ; nel 1855 compose *I vespri Siciliani* per Parigi ; nel 1857 *Simon Boccanegra* per Venezia. — Alle cennate opere bisogna aggiungere : *Un Ballo in maschera*, *la Forza del Destino* e *Don Carlos* scritto per Parigi. Ultimamente al Cairo la sua nuova opera dal titolo *Aida* destò tale fanatismo che il popolo Egiziano, quantunque non molto educato ai spettacoli drammatici, pure fu talmente rapito dalla melodia italiana, che non solo l'applaudì, ma lo festeggiò e lo colmò di doni.

Il maestro Verdi in molte delle sue melodie è originale ; tratta bene il *recitativo* non meno di Bellini e di Donizzetti ; nella *strumentazione* spesso è vigoroso come Mercadante, scorrevole come Donizzetti, semplice come Bellini. Egli mostra possedere grandi qualità di dottrina musicale, ed il pregio maggiore della sua musica è la universalità dello stile : trionfi, cerimonie, esequie, congiure, colloqui d'amore, scene di terrore e di spavento, veramente bisogna dire che tutto ha saputo degnamente trattare e spesso dipingere.

— Il Verdi traendo partito del meglio di ogni scuola, ha emulato l'*estro patetico* ed *appassio-*

nato di Bellini, il *fantastico* di Meyerbeer, gli *adagi* di Donizzetti, le *cabalette* di Pacini. Nel tempo istesso si è fatto ammirare come il più intelligente seguace della grande scuola Rossiniana dopo il Donizzetti. Al Verdi si vollero attribuire quattro maniere: la prima innestata sul tipo Rossiniano, la seconda sul Donizzettiano, la terza sulla scuola Francese, la quarta sulla scuola Germanica. — Egli concepisce e scrive le sue opere con una rapidità prodigiosa; le pensa e le esplode come una creazione improvvisa, inattesa, quasi violente del suo genio.

Tutti coloro che scrissero di lui furono unanimi nel giudicarlo uomo di coltura raffinata, conoscitore profondo della letteratura drammatica, amantissimo dell' arte, amico affettuoso e cittadino ardentissimo. In una parola tutte le qualità si trovano racchiuse in quel cuore nobile ed artistico per eccellenza.

— Nel mentre l' Italia pareva non volesse udire altra musica se non quella del *Cigno di Busseto*, un altro maestro di merito, un altro astro compariva nel nostro orizzonte musicale. Questo maestro, questo astro, è Petrella (Errico) nato a Palermo, nel dicembre del 1813 Studiò nel Collegio di Napoli e contò per maestri una triade di nomi riveriti in arte: Zingarelli, Bellini

e Ruggi. A venti anni diè il primo frutto del suo ingegno e del suo sapere componendo per la Fenice di Napoli: *Il diavolo color di rosa*, poco dopo scrisse per il teatro Nuovo tre altre opere di genere buffo: *Il giorno delle nozze*, *Lo scroccone* e *I Pirati Spagnuoli*; questo terzo lavoro appartiene piuttosto al genere semiserio. *Le miniere di Freiberg*, furono pure scritte pel teatro Nuovo ed ebbero esito veramente felice. Il Petrella dopo stette ozioso per molto tempo, lasciando vedovo il teatro dei suoi lavori; ma la conseguenza di questo riposo, fu la sua bell'opera: *Le Precauzioni*. Quest'opera rese chiaro il suo nome fin allora ignorato fuori del Napoletano. Nel genere buffo questo spartito, che può dirsi un vero gioiello musicale, è il suo capolavoro ed in poco tempo fece il giro di tutta l'Italia. — Dietro questo favorevolissimo successo scrisse per il Fondo, sempre di Napoli, *l'Elena di Tolosa*, e quindi pel S. Carlo *il Marco Visconti*, il di cui esito colossale superò ogni aspettativa. Le principali città lo vollero ben presto udire, e a Milano fu tale il trionfo che venne subito scritturato per scrivere un'altra opera appositamente per la Scala. Questa fu *l'Assedio di Leida*, che venne acclamatissima. Due altre opere compose per l'istesso teatro:

Jone e il Duca di Scilla, che furono per Petrel-la due nuove vittorie. La prima soprattutto è ricca di fantasia e l'armonia è più corretta delle altre opere sue.

Nel 1860 dopo un'assenza di più anni, tornò a Napoli e diede la sua *Morosina e l'Ultimo dei Dogi*, poesia di Domenico Bolognese. Dopo d'allora scrisse ancora altre opere, che vennero più o meno coronate sempre di lieto successo. Fra queste meritano particolar menzione: *la Contessa d'Amalfi*, *Caterina Houvard* e *Celinda*; la prima fu scritta per Milano, la seconda per Roma, la terza per Torino. Nel marzo 1872 scrisse l'ultima sua opera dal titolo: *Il Manfredò*, la quale ha diversi pregi; ed un anno prima molti applausi riscosse la penultima sua opera: *Giovanna di Napoli*. Questi due spartiti furono rappresentati nel teatro S. Carlo di Napoli.

— Francamente bisogna dire che se il Petrel-la, alla *ispirazione* (ingrediente che in lui non manca) avesse accoppiato uno studio severo sì nella parte musicale, come pure nella letteratura drammatica, senza fallo si sarebbe reso non meno celebre delle altre *Sommità Italiane*.

Un distinto compositore dell'epoca presente è senza dubbio Pappalardo (Salvatore) nato a Catania il 21 Gennaio 1817. Fu direttore del tea-

tro Comunale di Catania dal 1831 sino al 1842, e nel 1841 fu nominato maestro di *contrappunto* nelle scuole di musica del R. *Ospizio di Beneficenza*. Trasferitosi a Napoli fu nel 1854 nominato compositore di camera del Conte di Siracusa, quindi nel 1861 maestro di *contrappunto* nelle scuole di musica del R. *Albergo de' poveri*.

Come compositore drammatico non è stato tanto fecondo e ispirato al par di Verdi, e dei suoi concittadini Bellini e Pacini; ma però nella sua musica sono da notarsi i seguenti pregi: strumentazione vigorosa, svariata e ricca, unità di stile, armonia corretta, finalmente si è mostrato molto logico in ciò che riguarda l'indole dei personaggi e il colore locale. — Di lui abbiamo: *La Francesca da Rimini* (*tragedia lirica* in quattro atti); *Il Corsaro* (*dramma tragico* in tre atti) rappresentato al teatro del Fondo il 1846; *La figlia del Doge* (*dramma tragico* in prologo e quattro atti) rappresentato a Catania il 1855; *L' Atrabile* (*commedia lirica* in quattro atti) rappresentata al teatro Nuovo il 1856 e con successo favorevole; *Mirinda* (*tragedia lirica* in tre atti), la quale, con tutto che ha dei pregi, non si potè affatto gustare nella prima ed ultima rappresentazione fatta a S. Carlo il 1860, per il baccano che vi si fece.

— Pappalardo ha molto merito ed incontrastabile per la musica *classica istrumentale*; egli è autore di cinque *quartetti* per due *violini viola* e *violoncello*; di tre grandi *quintetti*: il primo per due *violini* due *viola*, e *violoncello*; gli altri due per due *violini*, *viola* e due *violoncelli*; di due grandi *sesietti*: il primo (romantico) per *flauto*, due *violini*, *viola* e due *violoncelli*; il secondo (fantastico) per *flauto*, due *violini*, *viola*, *violoncello* e *contrabbasso*. Il suo capolavoro in questo genere è un gran *doppio-quartetto* per quattro *violini* due *viola* e due *violoncelli*, (drammatico il primo, romantico il secondo in pari tempo). Il primo in *do diesis minore*, tempo inquartato; il secondo in *re bemolla*, sestupla di crome. Scrisse anche in questo genere: *duetti*, *trii*, *melodie*, *sonate*, e molti altri pezzi.

— Pappalardo si volle cimentare ancora nel genere *ecclesiastico* e vi riuscì al pari del *classico istrumentale*; scrisse molto, ma il suo capolavoro è il *requiem* per due tenori, basso e doppio coro a grande orchestra in *do minore*, composto in ottobre 1868, ed eseguito il 2 novembre nella chiesa maggiore del Camposanto nuovo di Napoli. In questo lavoro è profuso un tesoro di vergini ispirazioni, il sentimento religioso esala purissimo da ogni nota, ed ogni

nota è o la manifestazione o la sanzione di una sana 'regola dell' arte.

Le cennate sue opere non tutte sono editte, ma in vero meriterebbero di essere tutte pubblicate per il bene dell' arte. Egli non solo è ottimo compositore, ma anche conoscitore della letteratura drammatica ed amico affettuoso.

— La gentile Verona, patria di chiarissimi ingegni, diede pure i natali a Pedrotti (Carlo). Incominciò per istinto naturale a studiar musica fin da giovanetto, ed in poco tempo fece tali progressi che il padre, abbenchè in cuor suo lo destinasse ad altra carriera, gli permise che s'iniziasse nel *contrappunto*, sotto la direzione di Domenico Foroni, pure Veronese, il cui nome suona chiaro e riverito negli annali della musica. Studiò alacramente, con singolar trasporto, e il frutto di questi studii fu la *Lina*, rappresentata al teatro Filarmonico della sua terra natale con successo favorevole. Poco dopo scrisse altre due opere: *Antigone* e *la Sposa del Villaggio*, che non videro mai la luce. Dando di sè così belle speranze, e sentendosi animato da quel fuoco sacro ch'è privilegio di pochi, abbandonò le matematiche e la fisica e si volle dedicare esclusivamente a quegli studii a cui il genio prepotentemente lo chiamava: Egli cono-

scendo che il visitare nuovi paesi e mettersi a contatto con artisti di altre nazioni giova immensamente, diede un addio all'Italia e si recò in Olanda, ove scrisse una sola opera: *La figlia dell' Arciere*, che venne rappresentata con straordinario successo ad Amsterdam. Ritornato nel 1845 in Italia dopo cinque anni di dimora all'estero, si diede con tutto ardore alla composizione; e da quell'epoca in poi scrisse non meno di dodici opere, tra buffe e serie, mostrando evidentemente, come ambedue i generi di musica gli sieno famigliari. I pregi principali che si rilevano in tutt' i suoi lavori sono: fecondità di pensieri, novità nelle forme, fervida immaginazione, soprattutto nelle opere buffe, alle quali specialmente è stato più predestinato, nonchè profonda conoscenza dell' arte sua. — *Fiorina*, *Isabella d' Aragona* e *Tutti in maschera* in breve fecero il giro di tutta l'Italia, e con molto successo peregrinarono anche all'estero. A queste opere bisogna aggiungere: *Mazeppa*, *Romeo di Monfort* e *Guerra in quattro*.

Pèdrotti fino a pochi anni fa viveva modestamente a Verona nella tranquillità delle pareti domestiche stimato dagli amici e dai suoi discepoli.

— Lettori, avrei desiderato ragionarvi un po-

co delle opere e del sapere dei Mazzucati, dei Bottesini, dei Cagnoni, dei Mabellini, dei Fioravanti, dei Nini e di altri ancora; ma mi è stato impossibile raccogliere intorno ad essi, con sommo mio dispiacere, esatte notizie della loro vita e delle loro opere, sicchè Pedrotti chiuderà questo mio povero lavoro critico-biografico. Sento intanto il dovere di dire qualche cosa intorno l'attuale musica sacra e da camera; più vi aggiungerò altre riflessioni, che serviranno come conclusione alla presente opera.

In Italia la musica sacra, generalmente parlando, è trattata non dirò con indecenza, ma sfacciatamente, e se trovasi qualche compositore di merito, per poco egli non ha occasione di fare eseguire le sue composizioni in modo conveniente. — La musica da camera è scomparsa del tutto. Nelle adunanze famigliari i cantanti non fanno che orribilmente riprodurre i pezzi teatrali più in voga, e gli strumentisti, le *fantasie*, le *variazioni*, i *quartetti*, i *quintetti*, che vengono di Germania. Questo elemento tedesco che tende ogni giorno ad infiltrarsi nella nostra scuola, nei nostri gusti, tanto sulla scena che nei saloni, diventerà pericoloso, se non vi si mette riparo. Con ciò non intendo sminuire il merito o l'importanza della scuola Tedesca propriamente det-

ta. Non si può negare ch'essa ci ha dato maestri immortali, che ci hanno legati dei capolavori imperituri. Le nostre scene liriche, i nostri Conservatori, le nostre sale da concerto hanno sempre accolto con premura ed accolgono ancora le opere sublimi che portano i nomi venerati, di Beethoven, di Haydn, di Mozart, di Weber, di Baeh, ecc.

L'Italia ha una scuola a se, ha il suo genere, le sue tradizioni, un gusto speciale che non dovrebbe essere alterato, snaturato, viziato con l'infiltrazione di un elemento eterogeneo ed antipatico alla nostra scuola non solo, ma anche alle nostre tradizioni.

— Oramai è tempo di aprire gli occhi e non lascierei illudere e condurre da quei tali musicisti, il cui talento consiste soltanto nell'esigere delle difficoltà, mettendo in non cale la melodia, l'ispirazione, il sentimento, e che vogliono ad ogni costo sostituire al *canto* le difficoltà all'*ispirazione* il meccanismo. Contro questa invasione chi meglio resisterebbe dei grandi maestri della scuola Italiana, di cui alcuni vivono ancora e si conserveranno eternamente giovani? Chi reprimerebbe meglio degli *Dei* della melodia gli abusi della scienza? Senza alcun dubbio, contro il *Torrente Germanico* bisognerebbe opporre

soprattutto la grande e vera scuola del secolo XVIII; e se ciò non troppo andasse a genio, perchè l'orecchio è ora abituato al frastuono, dovrebbe prevalere almeno il genio di Rossini, di Bellini, di Donizzetti ed anche di Verdi.

— L'Italia nostra in fatto di belle arti si è sempre distinta, e se la natura si benignasse a complimentarle qualche *genio fecondo, ispirato, riformatore*, da poter mettere un argine a questo torrente, lo rispetterei più dei cennati nomi. In tal caso bisogna, come saviamente dice Majer (Andrea), aver pazienza e aspettare che la grande ruota dei secoli rimeni tempi più propizi ed influenze migliori. Se ciò è vero generalmente di tutte le arti *imitative*, lo è ancora più della musica, la quale non ha in natura un *tipo* così materiale, come sono per la pittura gli oggetti visibili dell'universo; e quindi guasto che sia l'orecchio dall'assuefazione, riesce molto difficile il ricondurlo ad assaporare il *semplice* ed il *vero*.

— Il parlare di quello che non si conosce è mania di tutti, perchè niuno vuole aver l'apparenza d'ignorare qualsiasi cosa. Questo si scorge in politica, in letteratura, nelle scienze, e soprattutto nelle belle arti. Le sciocchezze che si dicono su tutto ciò nelle conversazioni sociali,

non fanno un gran male, perchè fuggitive sono le parole, e non lasciano grandi traccie; ma i giornali acquistarono tanta influenza sulle idee di ogni genere, che le sciocchezze ivi contenute non sono senza nocumento; esse falsano tanto più l'opinione, in quanto che la maggior parte degli oziosi vi prestano ciecamente fede, e in quanto che le stesse penetrano ovunque (1). La musica, quest'arte divina, è senza dubbio da per tutto, ed è accessibile a tutti; ma bisogna in essa distinguere due cose: la parte estetica-ideale, e la parte pratica-artistica; il sentimento naturale del bello, e lo sforzo che noi facciamo d'investigarlo e di analizzarlo. L'arte tratta generalmente ogni cosa; ma però non vuol essere confusa con alcuna. Il pensiero, la voce, la materia prendono leggi da lei, ed ella guida per così dire la poesia, la musica, la pittura. Se fa d'uopo di avere studiato la medicina, veduti molti infermi, frequentati gli ospedali, e

(1) Bisogna però confessare che da qualche tempo la redazione degli scritti periodici, per necessità, si è dovuta dividere fra coloro che per le speciali loro cognizioni sono in grado di parlare convenientemente; ed in vero si rileva già che si diffondono idee più giuste, e si parla con più coscienza delle cose.

perfezionato, coll'osservazione e paragone, la propria attitudine per riconoscere i sintomi delle malattie, per decidere della loro gravità e dei rimedii che vi si possono recare, si deve pure convenire che per essere in istato di dare un giudizio sul merito di una composizione, è necessario di avere imparati gli elementi dell'arte musicale, di avere studiati tutti i suoi espedienti, le varietà delle sue forme, e di saper discernere gli errori dell'*armonia*, del *ritmo* e della *melodia*.

Allorchè si rappresenta un' opera nuova, vi si trova nei diversi fogli quotidiani o periodici, il pro e il contra su tutte le quistioni. Quello che l' uno approva, l' altro biasima, e viceversa; in modo che l' amor proprio di un autore è sempre soddisfatto e ferito nel tempo medesimo, se egli è abbastanza stolto da dare qualche importanza a simili scioccherie. Prima che Rossini fosse conosciuto in Francia, prima di essere egli giunto ad un sì alto grado, non si cessava di gridare contro la sua musica, cioè contro l' armonia, contro lo sfoggio dell'istrumentazione che brillava a discapito della melodia e della verità drammatica, e spandevansi a tal riguardo maggiori errori che parole. Oggidì tutto è cambiato; i giornali scienziati presero la musica

di Rossini per musica scientifica, e d'allora in poi non si fece che affettare un linguaggio teorico di cui non si comprendono gli elementi. Non si parla d'altro che delle *forme dell' orchestra*, di *modulazioni*, di *strette* ecc.

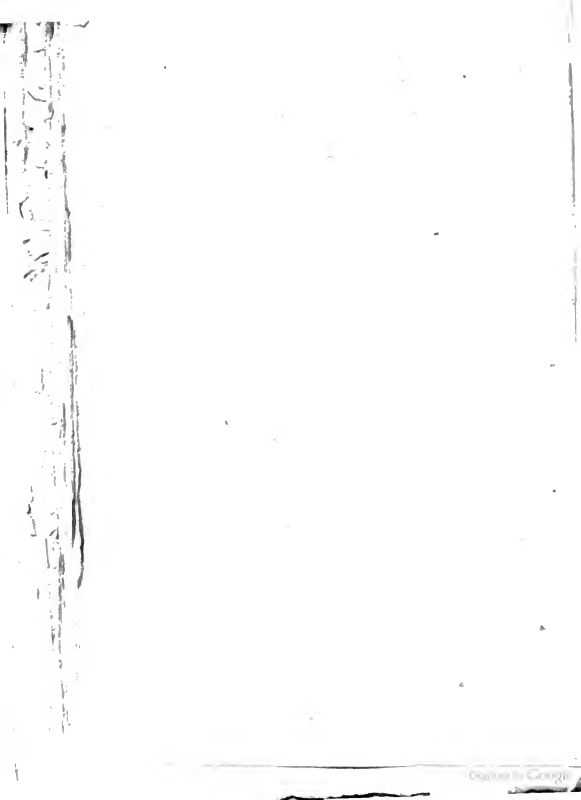
Gli artisti sommi hanno un vantaggio incontrastabile sul resto degli uomini: il compiacimento cioè di gustar la musica degli uomini illustri di tutte le epoche e di tutt' i sistemi, mentre che gli altri non ammettono che la musica in voga, e non comprendono che quella. Questi tali è probabile che diminuiranno di numero quando i compositori avranno compreso che tutti gli stili con tutt' i loro mezzi son buoni ad adoperarsi, e quando si saranno determinati a rifare nelle proprie opere la storia delle metamorfosi dell'arte loro.

— I principii poetici e filosofici della musica sono assai vaghi o difficili ad afferrarsi, più difficili ancora a rappresentarsi con evidenza: in qualunque modo si considerino, si verrà a questa conclusione, che la musica non consiste nell' imitare, ma nell' esprimere e nel commuovere.

Lettori gentilissimi, voi mi perdonerete se vi ho offerto un libro da me intitolato Saggio Storico-Critico ecc... Pur troppo so quanto sia difficile lo scrivere siffatti libri dopo un Burney,

un Martini, ed un Fétis; ma che hassi a fare? sono stranezze dello spirito umano e bisogna perdonarle, altrimenti ci uccideremmo scambievolmente per punirci delle nostre follie. Compatire ed obliare gli errori dei propri fratelli sarà sempre un'azione molto generosa e rarissima. Intanto sappiate, lettori garbatissimi, che, per mia disgrazia, toccommi di essere un pò bizzarro e capriccioso ed ho voluto mettere in pratica quel tale proverbio, che dice: È meglio incontrar qualche cattivo successo, che intraprender nulla. Chi ha incominciato possiede già un certo merito, ma chi teme d'agire non ne avrà mai alcuno.

FINE



INDICE

Delle materie contenute nell' opera



DEDICA	Pag.	3
PREFAZIONE	«	5

PARTE PRIMA

CAP. I.	Musica Indiana — Strumenti più in uso presso gl' Indiani — Stato presente della Musica nell' India. . . »	9
« II.	Musica Egiziana — Strumenti principali degli Egiziani »	24

PARTE SECONDA

« III.	Musica Greca »	33
« IV.	Osservazioni sulla Musica Greca. »	39
« V.	Del contrappunto — Pregi della Musica Greca — Poesia »	47
« VI.	Strumenti dei Greci — Invenzione della famosa Lira — Sue modificazioni — Molto usata dai Greci — Diversi altri strumenti che dalla Lira ebbero origine »	57

PARTE TERZA

« VII.	Musica Italiana — Sua nascita ed infanzia — Primi scrittori »	64
--------	---	----

- VIII. Progressi della Musica Italiana—Compositori che incremento e lustro arrecarono all' arte.. . . . » 80
- IX. Musica del secolo XVII.. . . . » 94
- X. Del melodramma — Zeno — Metastasio » 109

PARTE QUARTA

- XI. Gran Secolo Musicale » 116
- XII. Secolo XIX — Scuola Rossiniana — Donizzetti — Bellini — Pacini — Mercadante — Verdi ed altri ancora — Loro Opere — Riflessioni sulla Musica » 158

2585

